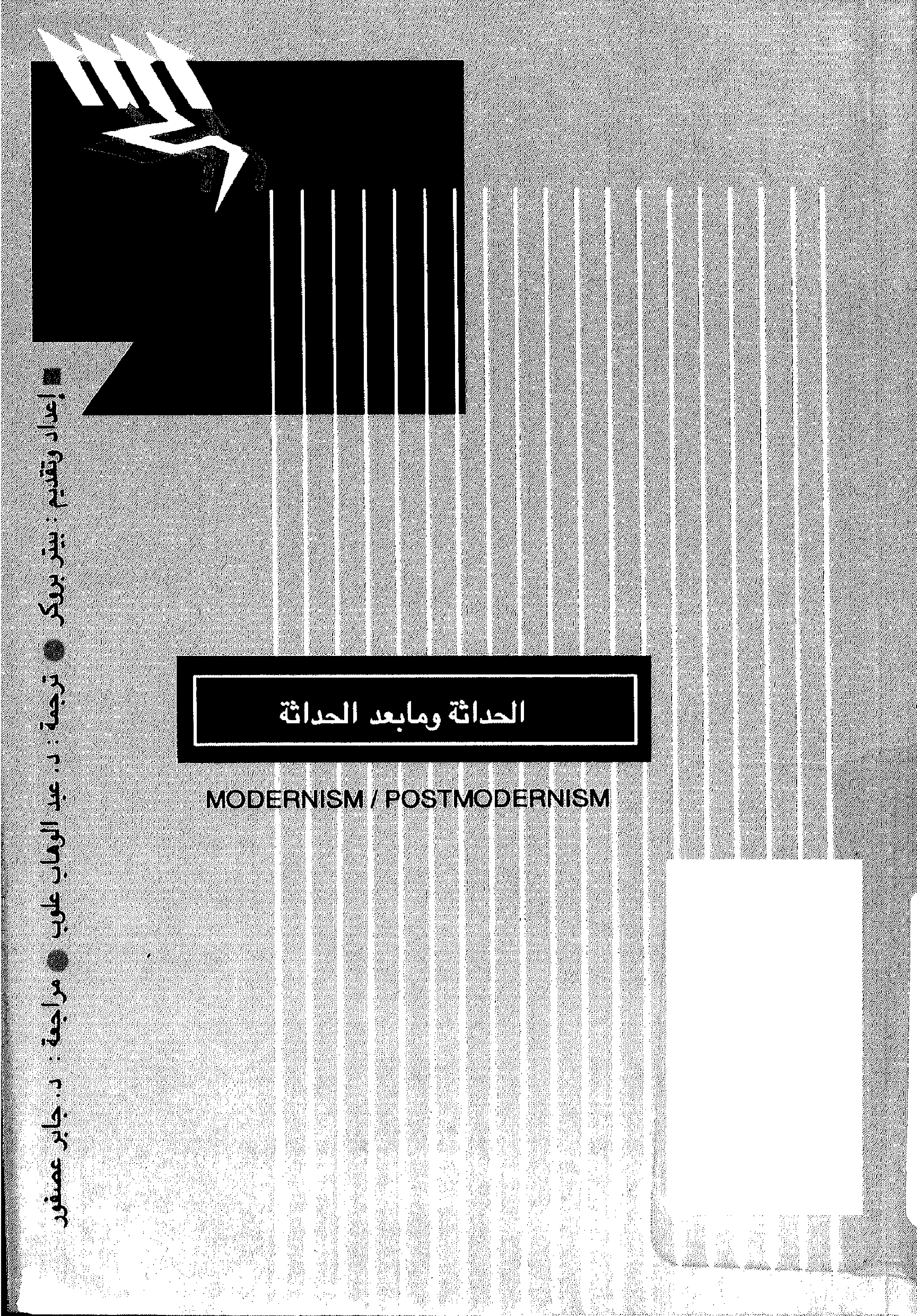

الحداثة ومابعد الحداثة
MODERNISM / POSTMODERNISM
إعداد وتقديم : بيتر بروكر
ترجمة : د. عبد الوهاب علوب
مراجعة : د. جابر عصفور

الحداثة وما بعد الحداثة

الحداثة وما بعد الحداثة

إعداد وتقديم : بيتر بروكر
ترجمة : د. عبد الوهاب علوب
مراجعة : د. جابر عصفور

الطبعة الأولى
1995

منشورات المجمع الثقافي
Cultural Foundation Publications

ص. ب ٢٣٨٠ - ابوظبي - الإمارات العربية المتحدة - هاتف : ٢١٥٣٠٠
P.O BOX : 2380 - ABU DHABI - U A. E - TEL 215300 - CULTURAL FOUNDATION

○ تصدير

إن مفهومي «الحداثة» و «مابعد الحداثة» يشكلان أشد القضايا إلحاحا في أدب القرن العشرين وثقافته، ويدور حولهما جدل واسع، مما يبرز الحاجة إلى دليل موثق يلقي الضوء على هذا الموضوع الصعب. وكان اختيارنا لهذا الموضوع قائما على حاجة المكتبة العربية إلى مزيد من الدراسات عن هذا الموضوع الذي لا يزيد عدد الدراسات التي تتناوله باللغة العربية عن أصابع اليد الواحدة. كما أن موضوعي الحداثة وما بعد الحداثة هما موضوعا الساعة في الدوائر الثقافية والفكرية المعاصرة، ولابد للقارئ العربي أن يجد ما يشبع حاجته الثقافية عنهما.

يعمل الناشر پيتر بروكر باحثاً بقسم الدراسات الأدبية والثقافية الحديثة بكلية العلوم الإنسانية بمعهد ثيمز. وفي هذا الكتاب، يقدم بروكر بعضا من وجهات النظر التي كان لها أكبر الأثر على «الحداثة» و «ما بعد الحداثة». ويتضمن الكتاب مقالات ومختارات بارزة لعدد من أهم نقاد الأدب، ومن بينهم بنيامين، أدورنو، ريموند وليامز، ليوتار، بودريار وجيمسن. ويجمع الكتاب بينهم في مناظرات تمثل ما يدور حاليا من نقاش يرتبط بمنظور العالم الثالث وأدب الزنوج والأدب النسائي. كما يحتوي الكتاب على مقدمة أساسية وحواش مفصلة في كل فصل من فصوله بهدف تقديم عرض شامل وتفصيلي عن مختلف أبعاد المواقف

الأدبية، إضافة إلى الاسهام الجاد في النقاش الدائر حول الموضوع. والحقيقة أن بيتر بروكر ناشر هذه المقالات يمهد في هذه المقدمة لموضوع الكتاب تمهيداً وافياً بما لا يدع مجالا لمزيد من التعليق من جانب المترجم. فتعرض لنشأة الحداثة ومابعد الحداثة وتطور كل منهما والشخصيات الرئيسية الفاعلة في كل من النظريتين وما دار حولهما من جدل.

وصادفتنا في أثناء ترجمتنا لهذا العمل بعض المصطلحات الجديدة، فآثرنا إيرادها مجتمعة في نهاية الكتاب مع مايقابلها بالعربية. وفي متن الترجمة، رأينا من الأصلح أن نورد اللفظ الأجنبي – إنجليزيا كان أو فرنسيا أو ألمانيا – لكل من هذه المصطلحات ونتبعه بمعناه بين قوسين حين يرد لأول مرة، وهو ما أغنانا عن إيراد الهوامش في نهاية كل صفحة.

المترجم

○ مقدمة الناشر

(بيتر بروكر)

إنّ كلا من من «الحداثة» و «مابعد الحداثة» يعد ظاهرة تميز الثقافة الأنجلو أميريكية والأوربية في القرن العشرين في المقام الأول ولو أنها ترتبط بقدر من العلاقات المتغيرة بتلك الثقافة. وفي حين تتجه الأولى نحو التقادم والانزواء في أركان الحضارة الغربية، نجد الأخيرة تهجر ما تعارفت عليه المتاحف والمعارض الفنية والمكتبات وفي جعبتها شئ من النصوص والصور لترتمي في أحضان التقنيات المحلية وما تتيحه من إمكانات، وتندفع نحو ثراء الأطر الثقافية الخارجية والتوجهات المتقلبة. وما هذه إلا مجرد نظرة واحدة إلى «مابعد الحداثة». والحقيقة أن هذه التسمية تصور ثقافة تتسم بالضحالة والرتابة وفي الوقت نفسه بتعددية الأنماط؛ فهي ثقافة فرعية، وفي الوقت نفسه جديدة. وهي بإيجاز تمثل مجتمعا بكل ما تعنيه الكلمة من تنوع وضحالة وما إلى ذلك من سمات تميز معبوده المفضل وهو شاشة التلفزيون. ولكن هل تعد «مابعد الحداثة» صورة جديدة من «الحداثة» ولدت على هيئة مسلسل تلفزيوني؟ هل هي مجرد «موضة» انتهت جدتها بالفعل؟ وهل تعبر عن نمطية ثابتة حاليا أم عن تنوع جديد ونهج مستقبلي؟

ليس هناك من لم يسمع بعضا من هذه التساؤلات والردود عليها إلا لو كان آتيا من أركان أحد المتاحف. ففي نهايات الثمانينيات، ظهرت موجات متلاحقة من الدراسات والتعليقات التي يسعى هذا الكتاب إلى تسجيلها وفي الوقت نفسه بالطبع إلى الانضمام إليها ببعض من نقاد الأدب والمجتمع وعلماء الاجتماع والفلاسفة والجغرافيين ومؤرخي الفن ونقاد «الروك» ومن يهوون الفرجة على كل جديد. وفي النهاية، فقد آلت «مابعد الحداثة» إلى ما تعبر عنه. فلا مجال لدائرة الكتب والمقالات ولتلك البرامج التلفزيونية الليلية التي تتناول كتبا أخرى، أو لتلك البرامج التلفزيونية الأخرى التي تتخذ من الأفلام والمباني والبرامج التلفزيونية موضوعا لها. إلا أن تعرض دينامية الإنتاج المكثف والنزعة الاستهلاكية الحادة في قلب مجتمعات مابعد الحداثة في أعقاب الحرب، وهذا الانكفاء القلق على الذات، وذلك السأم الراهن واليأس من ثقافة لاتستطيع إلا أن تكرر نفسها، كلها تعد من أشد السمات شيوعا في النغمة والأسلوب السائدين في «مابعد الحديث». ويجد البعض أملا جديدا يبزغ مع نهاية هذه الحقائق اليقينية العتيقة، أو بعبارة أخرى، سقوط مدو في قاع الحياة اليومية من ذرى التعالي الفكري والفني والسياسي، بينا يحاول آخرون جاهدين أن يتفادوا مزالق مابعد الحداثة وأسطحها الملساء الزلقة أملا في استرداد مساحة نقدية مفقودة ومنظور منطقي ينظر من خلاله إلى الماضي والمستقبل.

تبنت هذه المواقف جبهة عريضة للغاية في داخل النظم الأكاديمية وفي مختلف أفرع الفنون والإبداع الثقافي. وأثارت هذه الجبهة بدورها تساؤلات حول المواضع الرئيسية التي يلزم التغيير فيها وتلك التي ينبغي الاستمرار فيها بالنسبة للتوجهات النقدية والمواقف الثقافية في القرن العشرين بصورة عامة. فكان هناك تساؤل عن مصير التحديث والحداثة

بل مابعد الحداثة أيضا. ونرى من جانبنا أن هذه التحركات المبكرة واللاحقة ترتبط فيما بينها برباط وثيق وتشكل شبكة من الأنماط والممارسات السائدة منها والمهملة. ورغم ذلك فإن كتابا واحدا لايعد كافيا لتقديم التاريخ الثقافي المتعدد الجوانب الذي تواصلت فيه هذه العلاقات. إذ أن التيارات المتقاطعة في النقد الأدبي والثقافي وحده – وهو ما يقتصر عليه كتابنا هذا – هي في حد ذاتها تيارات عميقة ولها كيانها. ونفترض من جانبنا أن غالبية القراء سيقدرون ما نقدمه ها هنا من مقالات لها شهرتها في ما يتعلق بما بعد الحداثة وما نخصصه لها من مساحة كبيرة نسبيا. أما بالنسبة للحداثة، فتعد المناقشات الرئيسية الأولى في النقد الماركسي الأنجلو أمريكي والألماني ذات أهمية كبيرة، إلا أنها تتميز بالكثرة، مما يجعل إدراجها في هذا العمل أمرا عسيرا. وتمثل حل هذه المشكلة في التركيز على الأولى في المقدمة، ثم تقديم الأخرى والتعليق عليها في الأجزاء اللاحقة من الكتاب. وتواصل المقدمة التأكيد على أن ما بعد الحداثة يرتبط بصورة وثيقة بالتطورات التي شهدتها المجتمعات الرأسمالية الغربية فيما بعد الحرب، ولأن الولايات المتحدة لا تزال تمثل الحالة النموذجية لهذه المجتمعات.

ونرى كذلك أن كلا من الحداثة و مابعد الحداثة تم تفسيرها وفقا للمثل الجمالية الفكرية والايديولوجية الغربية. ورغم أنه أصبح من الأيسر التسليم بذلك في ما يتعلق بالحداثة – مما قد يؤدي إلى تكوين رؤية خاصة إلى الحداثة من منظور ينتمي إلى مابعد الحداثة – نجد أن الجدل الدائر حول مابعد الحداثة يمثل جذبا شديدا نحو موضوعات وتوجهات بحثية انتقائية. وقد شئت أن أقدم هذه «الثوابت التقليدية» إن صح التعبير في كلتا الحركتين في التعليقات وفي المحتويات التالية لها. ولكني من ناحية أخرى رغبت في أن أضعها جنبا إلى جنب مع مقالات توسع نطاق

الافتراضات الخاصة بهذه الثوابت وتعيد تحديد أطرها وتدحضها من مناظير شتى : نسائية وزنجية ومن منظور العالم الثالث. وقد أدى هذا الغرض المزدوج - أي العرض والتفنيد - إلى تحديد اختيار المقالات وتحديد الشكل العام للكتاب.

● مقدمة

إعادة البناء

كان فرانك كيرمود يقول في أواسط الستينيات : «ينبغي أن يتم تسجيل تاريخ كلمة «حديث» (modern) .[1] وكان يقصد بمقولته هذه أن كلمة «حديث» تعني في مضمونها «وجود علاقة تربط بينها وبين الماضي . . . وأنها تحتاج إلى نقد وإعادة نظر جذرية وحقيقية» (ص ٢٧) ؛ وبالتالي فهي مصطلح له وزن يفوق ما لكلمة «جديد» (new) أو «معاصر» (contemporary) من ثقل . وكان ستيفن سپندر قد استخدم المصطلح الثاني في كتابه «كفاح الاتجاهات الحديثة» في عام ١٩٦٣ للتفرقة بين جماعة من أدباء الحداثة كانوا يلتزمون بالجديد وينأون عن الماضي ، وبين جماعة أخرى من «المحدثين» ممن ينطبق عليهم عنوان كتابه . ويطلق كيرمود على هذه الجماعة اسم «الحداثة السلفية» (traditionalist modernism) ؛ إلا أنه يحذر من تعرضها للتشويه الآيديولوجي ومن إمكانية اعتبارها اتجاها أكاديميا عتيقا

في عالـم يطلق فيه لـفظ «معاصر» على الأذواق الشعبية من مفروشات وستائر . ويشير قائلا إن لفظ «حديث» يختلف عن لفظ «إبداعي» (avant garde) . وينهي مقالته بقوله : «ولكن ينبغي أن يقوم أحد من الناس بدراسة تاريخ الكلمة أيضا» (ص ٣٢) .

إنَّ كيرمود يثير هاهنا العديد من التساؤلات الشائعة عن التقسيمات الزمنية وعن الاستخدام الأكاديمي والشعبي وعن التوجهات الآيديولوجية والنقدية وعن التذوق وعن التعريفات . هناك ولا شك أكثر من مدرسة للحداثة . ولا تستوي مدارس الحداثة جميعا في ما بينها . والحقيقة أن مقال كيرمود وعنوانه «مدارس الحداثة» (modernisms) . ورغم بحثه وتحقيقه لبعض من صورها ، إلا أنه يبدو مهيأ لأخذ بعض النقاط مأخذ التسليم البدهي كما يستنتج من قوله : «إنَّ كلاً منا لديه فكرة عامة أو يعرف شيئا عن معنى الأدب الحديث أو الفن الحديث أو الموسيقى الحديثة . فالتسميات نفسها أصبحت علما على جويس وبيكاسو وشوينبرج وشترافينسكي وتجارب جيلين أو ثلاثة أجيال مضت» (ص ٢٨) . ورغم ما يبدو على هذه العبارة من خلو من التدقيق والصعوبة ، إلا أنها تخفي «خفة اليد» أو البراعة التي ظهرت بها السلفية الأدبية إلى الوجود ، أي عن طريق دمج «الحداثة السلفية» مع كل ما هو «حديث» لتكوين ما اصطلح على تسميته «الحداثة السلفية» . وهذه هي الحداثة عند بيتر فوكنر في كتابه الأخير بعنوان «A Modernist Reader» (القارئ الحداثي ، ١٩٦٨) ؛ حيث يحدد فوكنر في يقين قاطع يُحسد عليه تاريخ الحداثة بانجلترا فيما بين ١٩١٠ و ١٩٣٠ ؛ ثم

يعود إلى سپندر للاستشهاد بتعريفه لهذه التسمية (حيث تبدو «الحداثة» كمرادف للفن الحديث في هذا المقام) . يقول سپندر : «إنَّ الفن الحديث يعكس الوعي بموقف حديث لا سابقة له في شكله أو لغته» .[٢] هذه الصيغة المبسطة الرقيقة تعد بصورة ما إقراراً بوجهة النظر التي ترى أن بدايات القرن العشرين أفرزت سلسلة من الأعمال الأدبية الفذة التي لا تزال تستحوذ على الانتباه . ويذكر فوكنر بيكاسو وشترافينسكي وپروست ، كما يذكر من بين أنصار الحداثة الأدبية في إنجلترا پاوند ولورنس وجويس وييتس (وإذا علمنا أن اثنين فقط من هذه القائمة من الأدباء كانا انجليزيين بالمولد لأدركنا السبب في العنوان الجانبي الذي وضعه لكتابه وهو «الحداثة في إنجلترا» .

إنَّ الافتراضات التي يقدمها فوكنر لها منطقها . لذا فهي تعد اليوم استثنائية في مجالها ، أو في طباعتها وأسلوب نشرها على الأقل . والأهم من ذلك أن أسلوبه يخلو من التشنج الذي يسم العديد من الدراسات التي سبقته ، ومنها كتاب سپندر الهام . ويقدم كيرمود وجهة نظره عن التفرقة بين «الحداثة الجديدة» (neo-modernism) و «الحداثة القديمة» (paleo-modernism) من خلال سلسلة من مقالات تعرض ما ظهر من دراسات معاصرة ؛ ويستعرض في كتابه ذي المجلدات الثلاثة المصطلحات والتقسيمات التي - «يعرفها كل فرد أو يلم بها بصورة عامة» - ومظاهر التغير الذي طرأ على الفن والنقد في منتصف عقد الستينيات (٦٥-١٩٦٦) . وبعد عبارته التي أوردناها منذ قليل ، نجده يقول :

«إنَّ تعريف «الحديث» يعد مهمة تفرض نفسها اليوم على العديد من الباحثين ، مما

قد يمثل دليلا على أن عهد الحديث انقضى ، وأننا اليوم في حاجة إلى لغة جديدة لكي نناقشه كما ناقش عصر النهضة . وستتباين الصيغ المستخدمة لذلك بمرور الوقت . ولو كان هناك تاريخ موثق تم تدوينه عن «الحديث» منذ عشرين عاما ، لكان الأمر يختلف كما سيختلف بعد عشرين عاما من الآن» . (كيرمود ، مدارس الحداثة ، ٢٨)

إن إحساس كيرمود بالوصول إلى نهاية أمر من الأمور يعد إحساساً متبسطا من النوع الذي يدور الحديث عنه في جلسات الاسترخاء . إلا أنه مصيب في ربطه بين مسائل التعريف وبين المتغيرات التاريخية العميقة . ففي أمريكا ، شهدت الحقبة التي أعقبت الحرب تحولا مبكرا وسريعا إلى خصائص «الثقافة الشمولية» ؛ وكان ثمة إحساس آخر أشد شمولية بالتحول الثقافي ، وبالتالى موجة من النشاط النقدي لاستقبال النموذج الجديد . وكان مصطلح «ما بعد الحديث» (Postmodern) و «ما بعد الحداثة» (Postmodernism) قد ظهرا آنذاك على سطح الأحداث في الأربعينيات والخمسينيات ، وشاع استخدامهما في العقد التالي كمصطلحين تنظيميين في المقالات النقدية التي ترصد أدق التغيرات التي تطرأ على المعايير الثقافية . وكان «ما بعد الحداثة» يقدم منذ البداية وجهة نظر جدلية للاستجابة الحسية ولغة الجسد حول التحليل الفكري . وأعلنت عن نفسها في الأنماط الشعبية العشوائية المفتوحة ، وسعت إلى عقد تحالف مع الثقافة المضادة التي اعتنقها الشباب ، كالمخدرات و «الروك اند رول» في تحدٍ سافر لثوابت الحياة الأدبية .

ولعل التوجهات الرئيسية العكسية التي تعزي إلى ما بعد الحداثة منذ تلك الحقبة المبكرة التي أعقبت الحرب في أمريكا والتي كانت تسعى إلى

إيجاد قيمة جمالية للاستهلاك والانتقائية الأسلوبية أو إلى نوع من التفكيك الثقافي تدفعه الحركات الاجتماعية الجديدة قد تم اكتشافها بالفعل حين كانت لا تزال في طور النشأة . أما بالنسبة للحداثة ، فإنَّ النقطة الهامة هي «ماهية» ما بعد الحداثة أو «معناها» ، وليست كيفية استخدامها أو وجهتها . هناك ولا شك مستوى من الإدراك «يدرك كل فرد» عنده «ماهية» ما بعد الحداثة . فيمكن القول إنها تقترن بالثقافة الدنيا وتهاجم فنون الماضي وتحاكيها بسخرية وترتبط بالتفكيك والنزوع إلى الاستهلاك وبالتلفزيون ودوائر المعلومات ، ثم أخيرا بالشيوعية . لكن هذه الصورة تنم عن «معرفة» تختلف كل الاختلاف عما اشتهرت به الحداثة في الأعمال الفنية الكبرى ولدى كبار الفنانين . لكننا بدلا من أن نسعى إلى تقديم وصف من هذا النوع ، نجد أننا في حاجة إلى إدراك أن ما بعد الحداثة هي أولا وقبل كل شيء عَلم على سلسلة من التوجهات الاجتماعية والثقافية التي تحث على تحديد معنى الحداثة . فيتحدث كيرمود عن وجود تاريخ موثق للفظ «حديث» يسبق مقالته بعشرين عاما . و أي تعريف في ذلك الوقت كان سيصبح واهنا ؛ لأن الإحساس بانقضاء العصر الحديث - كما يعلم كيرمود - هو الذي أفرز إيجاد تعريف له ؛ وبالتالي ، نشأت عن ذلك فكرة ترى أن ما بعد الحداثة قد ظهر إلى الوجود كرد فعل لنوع محدد من الحداثة له قواعده . فهذا النوع من الحداثة بعينه هو الذي كان واضح المعالم حينذاك . وفيما وراء هذا التعريف التبادلي ، واصل النقاد التقليديون تعريفهم للحداثة ودراستهم لها بالسبل التقليدية المعروفة ، في حين كان ما بعد الحداثة يعمل

على تعميق الغموض حول تحديد ماهيتها المفترضة . وكانت هي نفسها تساعد على بناء تلك الماهية بعينها باعتبار أنها لا تساعد إلا على التفكيك .

من ثم ، فقد أصاب كيرمود في ندائه لتدوين تاريخ كلمة «حديث» و«إبداعي» ، ولكنه لم يصب في دعوته لتحديد تعريف لكل منهما . ويصدق ذلك أيضا على الحداثة بالطبع وعلى ما بعد الحداثة . إذ يكمن معنى كل منهما في استخدامه وتوظيفه وظهوره واضمحلاله . فتشكلت تلك المعاني في رأينا كلٌ في علاقته بالآخر في تواريخ محددة ثقافيا وخاصة في النموذج الرئيسي ، وهو أمريكا ما بعد الحرب ، حيث زاد انغماسها خلال تلك الفترة في عملية تبادل ثقافي وحوار معقد مع الثقافات الأخرى .

إنَّ الهدف الأول لهذا الكتاب يتمثل في تقديم مادة غزيرة لهذا التاريخ الفكري والثقافي . إلا أن كتابا كهذا لا يمكن أن يخلو من مشكلات تتعلق بالتعريف والتقويم . ولكن هل يدخل هذا الكتاب ومضمونه في دائرة ما بعد الحداثة لمجرد أنه ظهر في الفترة بعد الحديثة الراهنة؟ وهل تندرج افتراضاته وتوجهاته ولغته تحت مسمى «ما بعد الحداثة»؟ إن فردريك جيمسن يرى أننا لا نستطيع أن ننظر إلى ما بعد الحداثة كموقف تاريخي أو أن نقدم نقدا لها من موقف المتفرج من الخارج ؛ إذ كيف يتسنى لنا أن نكون خارج التاريخ؟ ! بالتالي ، فاننا لا نستطيع أن ننظر إلى الحداثة من خارج ما بعد الحداثة . على أية حال ، فهذا الجدل كغيره يوجه ناظريه إلى الباطن . ولكن هل معنى هذا أنه وقع في شرَك؟ ! أليس ثمة شيء في الخارج سواء

قبل ظهور فقاعة ما بعد الحداثة أو بعده؟ ! وإذا كان هناك شيء ، فهل ينتمي إلى «المعاصرة» (modernity) أم إلى «الحداثة» (modernism)؟ نرى من جانبنا مبدئيا أن هناك اتجاهات عديدة لما بعد الحداثة وكذلك للحداثة ، وأن ما بينهما هو الحوار والجدل المتبادل وبناء القواعد الأصولية وهدمها . فليس ثم كيان ثقافي منفرد أو تحول تاريخي مطلق ؛ وبالتالي ، ليس ثم جزء داخلي أو خارجي من عمليات البناء الآيديولوجي الذي يتطلبهما .

وهذا معناه الربط بين الجدل ذي النزعة الحداثية (عن التوجهات السائدة والطارئة) وبين النزعة المضادة للنظرية الجوهرية (essentialism) أو نزعة الهروب إلى مواقف ومعاني محددة ترتبط بما بعد الحداثة . ويتضمن هذا في الوقت نفسه نبذ أي منظور آخر لما بعد الحداثة لا نهاية فيه للخلافات ولا يمكن صده . ونرى أن الصورة المثلى بالمقارنة بهذه الرؤية التي ترى عالم ما بعد الحداثة عالما مستويا بلا معوقات (صحاري وسهول وطرق سريعة وأسواق استهلاكية) لها خرائط مختلفة تبدو فيه البحار والجزر والقارات وقد أعيد ترتيب مواقعها مما يوهم بصدق عرضها لمعالم نفس العالم بنفس مكوناته . فالخريطة التي يبدو فيها جنوب انجلترا والساحل الشرقي لأمريكا الشمالية وتظهر فيه باريس وتريست ، وربما برلين وڤيينا أيضا ، ولكن لا تظهر فيها موسكو أو بتروجراد أو ميلانو لا تعد خريطة مقبولة للعالم ، بل وقد تعتبر خريطة لا ترضي سوى عقلية ثقافية معينة . فتكون بذلك خريطة تعرض الصورة الأنجلو أمريكية للحداثة . وتنطبق نفس الفكرة على ما بعد الحداثة . ومهما تباينت صورها ، فإنَّ معالمها العامة تمتد لتشمل الغرب

الأمريكي وكندا واستراليا ، وقد تعرض جزءا من أوربا يبعد قليلا عن باريس وفرانكفورت .

إنَّ مثل هذه الخرائط التي تشوه معالم العالم وتمر أجزاء منها من خلال مصفاة من المعايير الجمالية والهيمنة الثقافية الخالصة تركز كذلك على فترات أو سنوات معينة دون غيرها . فنجد الفترة من ١٩١٠ إلى ١٩٣٠ والتي أقامها فوكنر قد اتسعت في أعمال أخرى لتشمل الفترة من ١٨٨٠ إلى ١٩٥٠ ، ولو أن الربع الأول من القرن العشرين يعد بصورة عامة فترة ذروة نشاط الحداثة . وقد يعطي بعض النقاد (ومنهم سپندر وجراهام هوف) الأولوية لسنوات ما قبل الحرب ؛ في حين يولي آخرون اهتمامهم لسنوات ما بعد الحرب ؛ بينما يفضل البعض الآخر (ومنهم هاري ليڤن وجوليان سيمونز) التركيز على عام واحد هو ١٩٢٢ باعتباره العام الذهبي للحداثة .[٣]

أما ما بعد الحداثة ، فيرصد أرنولد توينبي بدايتها في سبعينيات القرن التاسع عشر . ويرى كل من تشارلز أولسن و ايرڤن هاو أنها ظهرت في خمسينيات القرن العشرين ، ولو أنهما يقصدان بها أشياء أخرى ، في حين يؤكد فردريك جيمس في بعض أعماله أنها ظهرت في «أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات» . أما تشارلز جينك ، فيرى أنها بدأت في الساعة الثالثة والنصف ودقيقتين من مساء يوم الاثنين الخامس عشر من يوليو ١٩٧٢ .[٤] ويرى آخرون أن ما بعد الحداثة تعد ظاهرة من ظواهر الثمانينيات ؛ وبالتالي فقد يتبادل أبطال كل من الحركتين و «الأشرار» فيهما

مقاعدهم تبعا لذلك .

إنَّ الفكرة واضحة ، فليس هناك إلا ما تراه العين ، وحسب الموقع الذي تنظر منه . أما هذه الآراء المتباينة والمعايير المتفاوتة ، فلا تضيف جديدا . ويمكن لأي جدول زمني للحداثة أن يوضح نطاقا للحركات الفنية والأعمال الفردية والأحداث ، وقد يبرز هذه الاختلافات بما يتميز به مثل هذا الجدول من سطحية محتومة . فإذا أدركنا مثلا أن ت . س . اليوت وهيلدا دوليتل وماياكوفسكي ولانجستون هغز كانوا أبناء فترة واحدة ، وأن ليون تروتسكي وكتابه «الأدب والثورة» واليوت وقصيدته «الأرض الخراب» قد دونا هذين العملين في غضون عام واحد ، فإنَّ هذا لا يحدد الأطر بقدر ما يهدمها . ولن يكون لأية صورة أكثر كمالا أي دور سوى ابراز تعددية أنماط الحداثة عبر تكويناتها المتعددة المتباية والمتضادة . من ثم ، يجب أن يكون التوجه الصحيح هو ما يكشف عن التكوينات المهيمنة وتمحيصها عن طريق الدخول في حوار مع الشخصيات والنزعات المهملة ودمجها في تاريخ ثقافي وفني أشد جدلية واكتمالا .

● الحداثة السلفية

وراء عام ١٩١٠ باعتباره تاريخا للبداية و «الهوية الثقافية الواضحة المعالم» والتي ينسبها فوكنر إلى الحداثة ، تكمن ولا شك تلك الملحوظة التي صدرت عن ڤيرجينيا وولف عام ١٩٢٤ وفحواها أن «الشخصية الإنسانية تغيرت في ديسمبر ١٩١٠ أو قبله بقليل» .[٥] وذهبت ڤيرجينيا وولف إلى حد القول بأن هذا الأمر كان ذا صلة بفكرة ما عن العلاقات والتوجهات

الاجتماعية المتغيرة . إلا أنها لم تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك في استكشاف تلك الفكرة ؛ مما قد يعزى إلى أن اهتمامها كان ينصب على معالجة باطنية جديدة للشخصية والوعي في الرواية . ولم يكن منهجها حسب قولها هي نفسها هو نهج الحداثة . ففي نفس هذه المقالة نجدها تصف أديبي الحداثة جويس واليوت بالصفاقة والغموض . وقد نرى أنه من الأفضل أن ننظر إلى استخدامها المجازي للجزء كبديل عن الكل وللوعي الفردي كبديل عن «الحياة نفسها» باعتباره مرادفا لفكرة «الغطاس» عند جويس أو «اللازمة الموضوعية» عند اليوت أو «الصورة» عند أدباء النزعة التصويرية (imagism) . إلا أن ڤيرجينيا وولف لم تكن تقصد إلى الإسهام في إيجاد «فكرة جمالية تنتمي إلى الحداثة» ؛ كما أن هذه الأفكار الأخرى لم تكن جديدة إلا في دائرة ضيقة محدودة ولم يُكتب لها الانتشار إلا في أواخر العشرينيات والثلاثينيات .

ولم يرد في أي من هذه الأفكار ذكر لعام ١٩١٠ بصورة خاصة . وإذا كان هناك أي سبب لدى ڤيرجينيا وولف لذكر هذا التاريخ ، فلم يكن يتعلق بالحياة نفسها من حولها - وهو ما كان ذا صلة مثلا بموت الليبرالية في انجلترا وبالمعاناة و «الأسس الداخلية الصارمة» وصراعات الاتحادات العمالية وبتحولات العلاقات الداخلية في عائلات الطبقة المتوسطة - بقدر ما كان يتعلق بأول معرض يقام لما بعد الانطباعية (post-Impressionism) في نفس ذلك العام والذي أقيم بقاعة جرافتون . وكان هذا المعرض حسب تحليل روجر فراي والذي كان يعرض أعمالا لبيكاسو وماتيس وبراك

وديرين لايقدم فكرا مباشرا جديدا للعالم الحديث بقدر ما كان يمثل تأكيدا على الاستقلالية في الفن . وإنْ شئنا المزيد من الدقة ، فإنَّه كان يكشف عن «روح كلاسيكية متميزة» وكانت الكلاسيكية في ذروة الحرية والصفاء . كان بمثابة «حالة ذهنية إيجابية وانفعالية» .[٦] وكانت ثمة إشارات عابرة لهذه النزعة الكلاسيكية الجديدة في الأدب لدى هولم واليوت وجويس بالإضافة إلى ڤيرجينيا وولف . إلا أن التوجهات التي كانوا يبدونها (حيال موضوعية الشكل والتصميم وأوجه التشابه بين الفنون أو بين الفن والعلم) لم تكن تنتمي إلى الحداثة تحديدا ؛ إذ كان الاتجاه الكلاسيكي لهذه الحداثة على النقيض مباشرة مما اتضع عليه الفكر الليبرالي أو السياسي الراديكالي الذي ينتمي إلى الحداثة . وكان إليوت على سبيل المثال يصف ت . هولم «بالرجعية والثورية الكلاسيكية . . . ومناقضة العقلية الانتقائية الديمقراطية المتسامحة التي ميزت القرن الماضي» .[٧]

ويعد نطاق الأفكار الرجعية التي اعتنقها كل من پاوند وإليوت ولورنس من الأمور التي ذاع صيتها ولا تزال تمثل إحراجا لأنصار ليبرالية الحداثة . وكان ما جاء به «أنصار الحداثة» هؤلاء هو الدعوة إلى قيام فن «حديث» يعالج أدواء «العالم الحديث» ويصحح مساره ولا يشارك فيه . وكان هذا هو الاقتراح الذي تضمنته عبارة إليوت الشهيرة عن «المنهج الأسطوري (mythical method) لدى جويس ؛ وهي نقطة تعقيد في المناقشات التي تتناول الحداثة في الأدب . يقول إليوت :

«إنه مجرد أسلوب لإضفاء شكل وأهمية على بانوراما العبث والفوضوية التي تمثل

التاريخ المعاصر . . . إنه كما أؤمن حقيقة يعد خطوة نحو تهيئة العالم الحديث أمام الفن» .[٨]

وبعد سپندر ، كتب فوكنر عن الأسلوب الذي كان الفن الحداثي (modernist art) يعكس من خلاله عالما اجتماعيا سريع التغير . إلا أن إليوت ، كما نرى ، كان في ذلك يرى الفن الحديث والعالم المعاصر وبينهما خلاف عميق ، ويرى العلاقة بينهما كالعلاقة بين النظام والفوضى .

إنّ ما نعرفه عن هذا التاريخ هو أن مصطلح «الحداثة» كان بناء قامت أركانه بعد وقوع الحدث نفسه . وكان أول استخدام له في اللغة الإنجليزية قد ورد في كتاب عنوانه A Survey of Modernist Poetry لمؤلفيه جريڤز ورايدنج (Graves & Riding) نشر عام ١٩٢٧ . وكانت الحداثة فيه عبارة عن اشارة إلى نظرة موضوعية محايدة إلى الفن كتعبير أو كأسلوب في استخدام اللغة ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي ومشاعره .[٩] والحداثة «الحقة» التي في مقابل الجدة التي تصطنع لأغراض تجارية قد تظهر في أي عصر ؛ وهي أداة للإبداع الخلاق والرؤى المبتكرة ولا شأن لها بالمضمون . ونؤكد مرة أخرى على أن هذا المصطلح لا علاقة له بالعصر الحديث أو الجديد إلا بالمعني الجديد الذي ابتكره أرنولد . وهنا نجد شعرا حداثيا لا ينتمي للعصر الحديث بقدر ما هو موجه إليه وإلى كل عصر . فهو جهد خلاق موجه «لإضفاء» الجدة عليه لا إلى «الجدة» نفسها .

كان إليوت دون شك مصدر تأثير على الأفكار الإبداعية لدى كل من جريڤز و رايدنــج ، ولو أنهما كانا يريان فيه المصير المحتوم الذي آلت إليه

الحداثة . ويريان أن أصدق كتّابها من أمثال اليوت أصبحوا «أعلاما أفذاذا فوق رأس القارئ العادي» (ص ٢٦٤) . فقد أصبح اليوت ممثلا لذروة الحداثة ونهايتها ونشأتها الذاتية ودمارها الذاتي . وكانت هذه في الحقيقة هي نفس شروط استيعاب هذه الحداثة باعتبارها اتجاهاً «غير شعبي» قاصراً على نخبة معينة .

وكان ارتقاء إليوت السريع إلى هذه الذروة أمرا محتوما . وفي العشرينيات والثلاثينيات ، قام كل من ا .ا . ريتشاردز و ف . ر . ليفز وبعدهم «النقاد الأمريكيون الجدد» في الأربعينيات ، من أمثال رانسوم وتيت وبروكس ، بإرساء دعائم قيمة جمالية «إليوتية» للموضوعية الحيادية التي تعكس الذات في صميم الذوق الأدبي القائم . وكان إليوت يمثل بالنسبة لدلمور شوارتز في عام ١٩٤٥ «بطلا ثقافيا» دوليا «لشعره صلة مباشرة بالحياة الحديثة . . . ويتناول العالم بأسره والتاريخ كله» .[١٠] وكان منهج جويس الأسطوري المحتوم قد جرف اليوت إلى ما هو أبعد من التاريخ المعاصر نحو أفكار الخلود في الفن والدين . وكان ما جرته «العلاقة المباشرة» والصلة التاريخية لدى شوارتز في أعقابها نوعا من رد الفعل «ضد» المعاصرة ودليلا شعريا على الأزمات التي مرت بها وشاهدا على نبوغهم .

كان مشروع إليوت الناضج من أجل الخلاص الثقافي والديني يناسب النزعة المعادية للتصنيع ويتفق مع المسيحية المحافظة لدى «نقاد الجنوب الجدد» ولو أنه لم يوافق هوى كل معجبيه من قراء الإنجليزية . وكانت

النتيجة كما قال ف . ر . لورنس في عام ١٩٥٠ هي تحويل إليوت إلى «مؤسسة عامة أو جزء من النظام» .[١١] من ثم ، فقد تحول مسار ما بعد الرمزية (post-symbolism) الخاص الذي كان إليوت قد اكتشفه لنفسه إلى رمز للحداثة وللشعر «الحديث» ، وفي الوقت نفسه كان يجر من ورائه عربة من النواميس النقدية والبيداغوجية .

كان ليزلي فيدلر من أوائل من قالوا إن «عصر إليوت» قد انقضى بنهاية الحرب العالمية الثانية .[١٢] وفي السنوات التي تلت الحرب ، اجتمع أدباء الإبداع وبدأوا في الكتابة ولم تُنشر كتاباتهم حتى أوائل الخمسينيات . وفي تلك الفترة ، كان تشارلز أولسن أستاذا بكلية بلاك ماونتن بعد سنوات من إدارتها تحت رعاية نصير الحداثة جوزيف ألبرز . وبدأ أولسن في الإشارة إلى العصر بعد الحديث في مقالات قام بنشرها منذ أوائل الخمسينيات عندما قام الطلاب وأعضاء هيئة التدريس بتكوين دائرة من الإبداعيين الأمريكيين الأوائل في فترة ما بعد الحرب (جون كيج ، ميرس كينجهام ، روبرت راوشنبرج ، روبرت كريلي ، إد دورن) . ونُشرت مقالة أولست بعنوان «الشعر التجريبي (projective verse) عام ١٩٥٠ وأصبح طليعة اتجاه جمالي جديد في الشعر الأمريكي محوره اليوم عزرا پاوند ووليام كارلوس وليامز ولويس زوكوفسكي وپاوند ألن تيت . هكذا كان اتجاه «ما بعد الحداثة» في الكتابات الأمريكية أولا وقبل كل شيء بمثابة إعادة نظر أو تقديم تعريف آخر للحداثة . تعريف يرى ديفيد أنتن أنه استكشاف جديد لقضايا وإمكانات طرحها بعض أدباء الحداثة الأوائل .[١٣] من ثم ، فقد تحول الشعراء في رأيه

عن قضايا التعبير عن الذات إلى قضايا البناء والانشاء مع إعادة ابتكار تقنيات تدور حول الحداثة الأوربية . وعادوا في الوقت نفسه ، كما يقول أولسن ، إلى النموذج الذي أرساه پاوند لدمج المادة الروائية «غير الشعرية» في نظم القصيدة الطويلة . ولكن كان وجود نوع من السلفية الراسخة في الحداثة يعني إهمال معظم هذه الجوانب . وفي عام ١٩٥٨ كان دلمور شوارتز يتحدث ولا يزال عن الثورة الشعرية التي أوحى بها نقد إليوت باعتبار أن لها من السيطرة ما «يجعلها تؤخذ مأخذ التسليم البدهي» لا في الشعر ونقد الشعر وحسب ، بل في تدريس الأدب أيضا .[١٤]

في الوقت نفسه ، كان دونالد ديفي في انجلترا قد نشر عام ١٩٥٢ كتابه بعنوان «صفاء البيان في الشعر الإنجليزي (Purity of Diction in English Verse) الذي كان يعتبره بيانا رسميا عاما لشعراء «الحركة الانجليزية» . وبهذا الدور الذي أدى برد الفعل الانجليزي في أعقاب الحرب إلى الحداثة (نوع من الحداثة يضم كلا من ييتس وأودين) كان ديفي في أواخر العصر الأوغسطي (الكلاسيكي المحدث) يسعى إلى العثور على نموذج لبناء نثري «صادق» لكي يضعه في مواجهة البناء الموسيقى لما بعد الرمزية لدى إليوت وصحبه . وربما لم يكن كل شعراء الحركة يعترفون بهذا البرنامج كخط خاص بهم . وكان فيليپ لاركن بالطبع هو الذي يعد الممثل الأكبر لهذا التوجه وكبير الشعراء غير الرسمي صاحب النغمات الرمادية الهادئة لانجلترا الرخاء والبهرج السقيم . وكان تواجد كل من لاركن وأولسن وأميس و كيرواك في حقبة زمنية واحدة يؤكد على وجود استجابة إنجليزية

أمريكية مشتركة «للحداثة السلفية» أو لأي طريق متميز يتفرع منها . وقد جرَّ ردّ الفعل الإنجليزي في أعقابه بنية من الحداثة لا يقل عما جرّه رد الفعل الأمريكي في أثره ؛ إلا أن هذه البنية كانت في هذه الحالة تبسيطا ورفضا أكثر من كونها دفاعا أو إعادة استكشاف . أما بالنسبة لديفي الذي كان على وعي أكيد بفكرة «الشعر التجريبي» ، فقد كانت كلمة «حديث» (modern) قد استولت على الوظائف التي كانت تؤديها كلمة «حداثي» (modernist) التي انقضى عهدها .[15] بينما كان لاركن يرى كلمة «حديث» أو «حداثي» باعتبارها «نوعا من الكلمات الأسلوبية» ، ولا يجد غضاضة في تشبيه الشعراء «المحدثين» كاليوت وپاوند بالسائحين الأمريكيين عام ١٩١٠ في أوربا والذين كانوا يمكن أن «يطلبوا طَبَقا من الثقافة الشاملة باعتباره طبقا مستقلا بقائمة المأكولات» .[16]

من ثم ، فإنَّ الحداثة الأدبية إذا كانت تعد بنية أنجلو أمريكية خاصة ومتميزة ، فقد كانت مقسمة إلى أطوال وأحجام متفاوتة في هاتين الثقافتين ، خاصة في عهد تدهورها وتحديد أبعادها المتزامنين في سنوات ما بعد الحرب . ففي إنجلترا كان للحداثة ما هو أكثر قليلا من مجرد دور ثانوي كمصطلح نقدي . وكان يمكن كتابته تحت تصنيف «الحديث » ، أو ربما يتعرض للرفض من جانب لاركن بطبيعته الريفية المتعالية . ولم يكن للبدائل الأوربية «للحداثة السلفية» التي تم استكشافها في النزعة المستقبلية والدادية (dada) والسريالية والتكعيبية أي وجود يذكر في الثقافة الإنجليزية التي لم تعمر فيها حتى الڤيكتورية والتصويرية (imagism) لمدة طويلة .

نخلص من هذا إلى أن الاتجاهات والأساليب التي وجدت في صور متباينة في الثقافة الأدبية قد شاركت في صنع الكيانات القومية وفي هدمها في حقبة ما بعد الحرب . وفي حين عادت انجلترا إلى نوع من الواقعية الانعزالية الضيقة ، أفاقت أمريكا بعد الحرب لتجد نفسها قوة عالمية غير واثقة من دورها القومي والدولي . وبالتالي ، فقد ترنحت بين الصدمات التجريبية عبر الحرب الباردة بين النزعة الاستهلاكية والتكيف مع الظروف البيروقراطية وهستيريا معاداة الشيوعية من ناحية ، وبين انشقاق معادي لأمريكا و «مراهقة» من ناحية أخرى . وفي الستينيات والسبعينيات ، أخذت تترنح بين تناقضات المجتمعات الرأسمالية المتقدمة ؛ فأعطت الأولوية للحقوق المدنية وحركات الشواذ والاحتجاجات النسائية والحركات التحررية ، وفي الوقت نفسه للحركات اليمينية المعادية لها . وسجل النقد (ومعه جيل جديد من علماء الاجتماع) هذه الحالة من فقدان الإجماع وذلك من خلال مناقشات غير متأنية حول الحداثة ، وهو ما لم يفعله النقد الأدبي والاجتماعي الإنجليزي . وفي عام ١٩٧٦ ، كان ألفرد كازين مثلا ينظر إلى الحداثة باعتبارها «التراث الحقيقي الوحيد» مدركا أن هذه الثقافة كانت نابعة من «ثورة تقنية محافظة خاصة بالطبقات العليا» ، مما لم يكن أمرا يؤمن به أو يتوصل إليه الجميع بصورة عامة . كان يرى صورتها السياسية المعاصرة في الثورات «التحديثية» التي قام بها لينين و «الاشتراكية الشمولية» التي آمن بها ماو في وقت شهد سيطرة تقنية وضجيجا عاليا ومجتمعا ضخمة يصعب احتواؤها في بقاع أخرى من العالم . ولم يكن أي

من النموذجين مقبولا . ومر البديل التحديثي دون أن يلتفت إليه أحد . كانت أمريكا تمشي على غير هدى وكانت تمر بمخاطر .[١٧]

كانت هذه الغربة الليبرالية القلقة الحائرة قد ظهرت في مرحلة أسبق ، وخاصة في مقالة هاري ليفن بعنوان «ماذا كانت الحداثة؟» (What Was Modernism?) في عام ١٩٦٠ . وكانت مناقشات ليفن وعباراته قد توقعت كثيرا مما كان لا يزال غيبا وما عُد جديدا فيما بعد .

وإذا كان ضيق المساحة يمنعنا من الحديث عن الجدل النقدي الأمريكي في تلك الحقبة ، فإنَّ هذه المقالات والتعليقات تستحق قدرا من الاهتمام في هذا المقام . فيرى ليفن أن «الحركة الحداثية» كانت تضم «كوكبة شديدة التميز من العباقرة في تاريخ الغرب» تقهقرت أمام موجة من العبث يربط بينها وبين ما بعد الحديث . وكان ابتكار الحداثة وهيمنتها وثراؤها قد تقيدت بقيود الأكاديميا وتراجعت في مجتمع الإنتاج الصناعي والاستهلاكية المادية . ويرى ليفن أن «المحدثين» كانوا يعبرون عن «وميض من الرؤى الأخلاقية» . فقد «خلقوا ضميرا لعصر العلم» . وباعتبار نقاد الأدب أنفسهم من المحدثين «أبناء النزعة الإنسانية والتنوير» فقد ظلوا حراسا لهذا الضمير .[١٨]

هذا الوصف الذي يبدو عاديا في ظاهره يعد خدعة غير عادية . فهو يصور الحداثة باعتبار أنها حركة قامت في أوربا وتقف تاريخيا في مواجهة تراث التنوير التقدمي و «عصره الحديث» . ويتم حشدها كتراث فكري وفني ثابت «حديث» للوقوف في مواجهة مرحلة لاحقة من ما بعد الحداثة من التطور الاجتماعي والثقافي الأمريكي .

هذه الالتواءات قد تفرز ما يشبه الكوميديا في «التراث غير التقليدي» لدى ايلمان أو فيدلسن من أنصار الحداثة ممن كانوا رغم أصالتهم «كلاسيكيين حريصين على اللغة والتواصل» و «تقليديين في أسلوبهم» .[١٩] إلا أن التزام ايرفنج هاو بنوع من الحداثة لا يقبل التنازل قد انعزل في عالم ينتمي إلى ما بعد الحديث ولا يناسب هذا التوجه . وكانت مقالة هاو بعنوان «فكرة الحديث» التي كانت مقدمة لكتابه بعنوان «الحداثة الأدبية» (١٩٦٧) تعد في حد ذاتها مناقشة غير متوازنة تنتمي إلى الحداثة يربط فيها الكاتب بين تسع سمات للحداثة (من خلال تناول «الحديث» (modern) و «التحديثي» (modernistic) و «الرمزي» (symbolic) والإبداعي» (avant-garde) .[٢٠]

وتكمن صعوبة هاو في أنه يعلن انحيازه لجانب الضمير الاجتماعي والإنسانية (وقد دعا فيما بعد على صفحات مجلة «مفكري نيويورك» إلى تجديد قيم الليبرالية والى تبني سياسة الراديكالية الديمقراطية) .[٢١] عندما ثبت له ما يمثله «الالتزام» من خطر على القيمة الفنية لريادته الحداثية . فيرى هاو في الحداثة عملية جدلية منظمة وديناميكية لا تحدها حدود ، وليس مجرد «اتجاه» أو «تقليد» (tradition) . ويرى فيها استخفافا «بالعامة والقذارة والشارع» . (ص ١٥) وليست مجرد ضمير اجتماعي . وللحداثة وجود منذ بدء التاريخ متمثلة في الاكتفاء الذاتي للفن وفي الصمت التام وفي النزعة العبثية العدمية (nihilism) . وفي العصر الراهن حرمت حتى من هذا التراجع والعزلة تحت وطأة الشهوات الطاغية لدى العامة الذين لا يكفون

عن تكييف أنفسهم مع الظروف . وليس هناك من يصور بطولة «الزهد الأدبي» الخالص (ص ٢٦) سوى جويس وربما بيكيت أيضا . ولا يخترق أعماق المدينة ليظهر في شوارع «الحياة العادية القائمة» سوى جويس وحده (ص ٣١) . ويكتشف هاو نوعا واحدا من الحداثة يتسم بالفعالية والصمود دون تنازل . أما ما عداه ، فقد قُدر له ألا يستمر إلا في صورة «مسخ سوقي ومحاكاة رخيصة» (ص ٤٠) . وقد أفسدت آراء أنصار حداثة هاو فنهن أو هكذا يرى هو . من ثم ، نراه يرد بحركة جمالية فنية لصد ما يستتبعه الفن في أثره من مواريث آيديولوجية . فلا يمكن تقدير قيمة هذا النوع من الحداثة باعتبارها ثورة في الفن لا يدركها إلا القلة إلا بهذه الطريقة .

في مواجهة هذا المزيج من القلق والاغتراب ، نجد عددا من النقاد والمعلقين الثقافيين من أمثال وليام هاملتن وسوزان زونتاج وليزلي فيدلر ونورمان براون وهربرت ماركوز ومارشال ماكلوان يتحدثون كل بأسلوبه الخاص عن ضرورة تقبل طاقات الثقافة الجماهيرية العامة قبولا إيجابيا وعن جماليات فن السوقة والأحداث والنظم العشوائي للشعر . وعن الأدب الشعبي الأمريكي وحلوله محل مبادئ الحداثة الناسكة وعن العبادة الهمجية للذة والشهوات . ثم توالت المقالات الرئيسية خلال الستينيات بصورة سريعة ، ومنها «ملحوظات عن الجماعة» (١٩٦٤) و «ضد التفسير» (١٩٦٧) و «صور الإرادة الراديكالية» (١٩٦٩) لزونتاج ، و «التحولات الجديدة» (١٩٦٥) و «عبور الحدود وسد الفجوة» بفيدلر . وترى زونتاج أن تلك الحقبة أفرزت حساسية ثقافية شاملة جديدة لتدرك الجمال في آلة أو في حل مسألة رياضية بل في فريق غنائي كالبيتلز .[٢٢] إذ أنها تنحو نحو نزعة

عالمية معقدة . في حين اتجه فيدلر إلي نزعة بدائية (primitivism) نحو البساطة في حمى التقنيات والعلم الحميد بتأثير من ماكلوان وبكمينستر فولر . وتميز عصره الجديد الذي يحيا فيه «الأمريكيون أصحاب الخيال الابداعي» بالتطلع إلى «ما بعد النزعة الإنسانية وما وراء الذكورة العنصرية وما بعد النزعة البطولية . . . بل ما بعد اليهودية .[٢٣] وفي كلا الاتجاهين ، تغيرت الشخصية الإنسانية مرة أخرى .

إذا كان اتجاه زونتاج بمثابة قارب استكشافي واتجاه فيدلر بمثابة سفينة كشفية ، فإن اتجاه إيهاب حسن يمثل أسطولا لما بعد الحداثة . ففي سلسلة كتبها ايهاب حسن خلال السبعينيات والثمانينيات ، استطاع أن يجعل من ما بعد الحداثة علما جديدا ونهجا متميزا للنقد . وخرجت ما بعد الحداثة عنده كأنها أميبا امتصت في داخلها كلا من بليك ودي ساد وأواخر عهد كل من پاوند وجويس واستوعبت النزعة الدادية (حرية الشكل دون قيود Dada) والسريالية والرواية الفرنسية الجديدة وجينيه وبيتس والأدب الشعبي والصحافة الجديدة ، بالإضافة إلى فريق من كبار رواد ما بعد البنيوية ومفكريها . كما تبنى إيهاب حسن منهجا من تجريدية ما بعد الحداثة (في تجميع القطع والإطار والمنظور والنقيض والمكان والنص والنص الظاهري) عبر به الحدود وسد الفجوات بما ورثه عن وايلد وديريدا بما يضفي الصدق على قول فيدلر بأن «النقد هو الأدب وإلا فهو لا شيء» .[٢٤] وقام حسن في العديد من المناسبات بتقديم جدول من التناقضات بين الحداثة وما بعد الحداثة . وكان الجدول قد نُشر بمقالة له بعنوان «ثقافة ما بعد الحداثة» عام ١٩٨٥ ، وهو كما يلي :

الحداثة	ما بعد الحداثة
رومانسية/ رمزية	فيزيقا/ دادية
الشكل (متماسك/ مغلق)	الشكل المضاد (مفكك/ مفتوح)
الهدف	العبث
التصميم الفنى	الفرصة
النظام	الفوضى
اتقان/ عقلانية	ارهاق/ صمت
تحفة فنية/ عمل متكامل	تشغيل/ آداء/ حدث
فاصل	مشاركة
إبداع/ إجمال/ تركيب توفيقى	تفكيك/ هدم/ تحليل
حضور	غياب
تجميع	تفريق
الجنس الأدبى/ الحدود	نص/ نص داخلي
دلالة	بلاغة
كلمة	الجملة
سكون	استطراد
مجاز	استرسال
اختيار	ربط
جذر/ عمق	الساق/ السطح
تفسير/ قراءة	ضد التفسير/ سوء القراءة
مدلول	دالة
مقروء	مكتوب
سرد روائى/ قصة رئيسية	سرد روائي مضاد/ قصة فرعية
قاعدة ثابتة	أسلوب شخصي
عرَض	رغبة
مثال	متغير
تناسلى/ ذكرى	متعدد الأشكال/ مخنث
هوس	انفصام الشخصية
أصل/ علة	تباين/ أثر
الأب	الروح القدس
ما وراء الطبيعة	سخرية
حسم/ سمو	لاحسم/ ذاتية

تعرض هذا الجدول للنقد من جانب كرستين وسوزان روبن سليمان بناء على عدم دقة المقابلة بين المسميات (من قبيل عدم التناقض أو المقابلة بين المجاز (metaphor) و المرسل (metonymy) أو بين السرد الروائي (narrative) والسرد الروائي المضاد (anti-narrative) أو بين الدالة (signifier) والمدلول (signified) أو بين المقروء (lisible) والمكتوب (scriptible). ٢٦ إلا أن ايهاب حسن يظل على التزامه بوجهة نظره التي ترى الحداثة «متمحورة» وما بعد الحداثة باعتبارها تتسم بما يطلق عليه «اللا حسم» و «الذاتية» . وكلا المذهبين يضمان تيارات فرعية يشار اليها في الحداثة مثلا بمصطلحات من قبيل «الابتداع» (heterodoxy) و «التعددية» (pluralism) و «الانتقائية» (electicism) و «المسخ» (deformation) و «التميز» (difference) وما إلى ذلك . ويزعم البعض أن هذه التيارات الفرعية تدل على فقدان شديد لليقين المنطقي والوجودي ، في حين أن المصطلح الثاني «الذاتية» يصفه إيهاب حسن بأنه «قدرة العقل على الانتشار في العالم . . . وبهذا تكون له بيئته الخاصة به» .٢٧ وهكذا يتداخل الاتجاه الأول الذي يهدف إلى التفكيك والهدم مع الاتجاه الثاني الذي يرمي إلى البناء وإعادة التركيب رمزيا .

وهنا نجد بعض المشكلات الخاصة بالحديث عن ما بعد الحداثة . ومن الواضح أن جدول إيهاب حسن يقوم على تحليل ثنائي كان من المفترض أن ما بعد الحداثة التي تنتمي إلى ما بعد البنيوية قد نحته جانبا لقدمه . كما أنه ليس من المعلوم يقينا ما إذا كانت هذه المجموعة من التناقضات تعني أن ما بعد الحداثة تحطم الحداثة أم تؤصلها . ويبدو اللاحسم في ما بعد الحداثة

وثيق الصلة بقوة الدفع التجديدية والإشكالية التي يعرّفها ايرفنج هاو بأنها مما ينتمي إلى الحداثة . وقد نظن أن هاو كان يتحدث عن نفس الإبداع الريادي الذي يضفيه إيهاب حسن على ما بعد الحداثة . ولكن كما يشير ايهاب حسن ، فإنّ تصنيف هذه الأفكار والمفاهيم تصنيفا زمنيا يؤدي إلى «إعادة اختراع» أسلافنا .[28] ويقوم هو و هاو باختراع (أو بناء) كل من الماضي والحاضر بصورة متباينة . ففي حين يقع هاو بين حداثة خالصة وأخرى مهجنة (نهج خاص به من ما بعد الحداثة) ، بين عزلة تدنو من القدسية وانتشار دنس نجد أن إيهاب حسن يرحب بالانتشار باعتباره تعددية تنتمي إلى ما بعد الحديث . وكلا النوعين من النقد في النهاية في مأزق . فمن يرون في أنفسهم وفي الحداثة النتاج المهمل لعقلية التنوير وضمير مجتمع يحط من قدر قيمهم ليس أمامهم من سبيل سوى العودة إلى الماضي أو إلى الفن وكماله الصامت . هذا في حين نجد أن إيهاب حسن يعارض تراث التنوير باسم عالم جديد شجاع خالي من «طغيان المجموع» .

وتشتمل تحديات هدم أسس «الموضوع التقليدي موضع تأمل الفلسفة الغربية» على «التزام آيديولوجي موازٍ تجاه الأقليات السياسية والعرقية واللغوية» ، وهو ما يدفع إيهاب حسن إلى التطلع إلى ثورة ثقافية لا معرفية ادراكية وحسب ، بل ربما إلى «تغيير سياسي جذري» .[29] وعلى هذا الأساس ، تبذل ما بعد الحداثة ، وهي الخصم العنيد للرؤية الإجمالية ، وعوداً مناقضة لتحقيق وحدة عالمية وإنشاء «كون إنساني واحد» يتجاوز تعددية ما بعد الحديث .[30] وتنضم آراء إيهاب حسن الحذرة إلى رؤية تنحدر

بكل سرعتها تجاه ثقب أسود من نزعة إنسانية جوفاء . فيتم التأكيد على التباين ثم سرعان ما يتم دفنه في فردية التآلف الكوني ، وهي إشارة لا تفعل شيئا سوى تكرار الفردية المحورية المتناقضة في ظاهرها في ما بعد الحداثة الخاصة بكيانات غير محورية في عالم يربطه رباط تقني غير مسبوق . والتحدي الذي يواجه أي اتجاه تقدمي من ما بعد الحداثة يلتزم بإمكانية وضرورة تحقيق «تغيير سياسي جذري» وهو كيفية ربط هذا الالتزام بالتشتت والتباين بعد الحديث ، وكيفية تحقيق أهداف سياسية مشتركة تتوافق مع فئات اجتماعية وهيئات متباينة . إن النزعة الإنسانية الصوفية التي تسم تفكير إيهاب حسن والتي تعد بالفعل تراثا للحركات الثقافية المضادة في ما بعد الحديث وموروثا من يوتوبيا الستينيات والسبعينيات تغفل التعقيدات النظرية والمادية الجديدة لهذا الموقف .

● «أسعد الله أيامكما يا ديريدا و بودريار ! »

إن آراء إيهاب حسن تثير تساؤلا آخر يتعلق بالصلة بين نظريات ما بعد الحداثة وبين ما بعد البنيوية . فيزعم البعض أن ما بعد البنيوية قد وصلت إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦٦ بجامعة جون هوبكنز ببلتيمور في حضور لوسيان جولدمان وتودوروف ولاكان وديريدا في مؤتمر تحت عنوان «لغات النقد وعلوم الإنسان» وبتقديم ديريدا لبحث له بعنوان «البنية والدالة والحركة في العلوم الإنسانية» . وهكذا فإن ورقة ديريدا النقدية عن افتراض وجود نظام محوري للغة في بنيوية سوسور وبالتالي عن «ما وراء طبيعة الوجود» (وهي فكرة ترى أن الواقع يصل فورا إلى الوعي) وعن وجود

«مدلول متسامي» (transcendental signified) (وهي فرضية وجود نقطة انطلاق أصلية وعلة أولية للجوهر الأصلي) في الفلسفة الغربية جاءت لتضع اللبنة الأولى في نظرية التفكيك (deconstruction) الأمريكية . وكان الظهور المتزامن لنظرية جديدة وحركات جديدة في الفن والثقافة يوحي بأن ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة شريكان في نمط واحد . فيرى إليهما معا باعتبار أنهما تطبيق نقدي مشترك لأفكار النظام والوحدة في اللغة والفن والذاتية . وباعتبار أنهما يضعان حدا للقواعد الثابتة القديمة ويزلزل أسس الثوابت السياسية الراسخة . ويفترض أنهما تشتركان معا في «احساس عميق بالشك الوجودي» .[٣١] بل في التأكيد على اتجاه جذري من اللا حسم يتجاوز كفاح الحداثة المغتربة في سبيل التوحيد والاستقلالية . ويجد مغامرو بيت (Beat) المثابرون الذين ينزلقون بين الحياة والفن ما يمكن أن نطلق عليه «وطنا نظريا» على الطريق نحو المعنى «والآخر» في «التباين» عند ديريدا و«الرغبة» لدى لاكان .

إنَّ جماعة «بيت» لم تكن بالطبع سوى صورة من إبداع أمريكي جديد في حقبة ما بعد الحرب أراد أنصار ما بعد الحداثة الأشد طردية من أمثال إيهاب حسن أن يجروها نحو فلك مشترك مع النظرية الفرنسية . والعلاقة بين ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة تعد مختلفة في تفسيرات أخرى . فيرى أندرياس هايسن مثلا أن ما بعد البنيوية كانت «في المقام الأول نقاشا حول الحداثة» وأنها يمكن اعتبارها «احدى نظريات الحداثة إلى حد كبير» .[٣٢] وتتضح هذه العلاقة بالإشارة إلى الحداثة الأدبية (أي إلى پروست وباتاي

ومالارميه وأرتو و جينيه وجويس وبكيت) في كتابات ما بعد البنيوية بما في ذلك كتابات دعاة النظرية النسائية الفرنسية جوليا كرستيفا وهيلين سيكس . ولم يكن خصم هؤلاء الأديبات متمثلا في الحداثة ، كما يرى هايسن ، بل في الواقعية والثقافة الجماعية العامة ، كالتفرقة التي ذهب إليها رونالد بارتز بين «المقروء» (lisible) و «المكتوب» (scriptible) ثم بين «اللذة» (الدنيئة) و «المتعة» (الراقية) فيما بعد . ويؤيد الكس كالينيكوس هذا الرأي ويشير إلى أن أنصار ما بعد البنيوية من الفرنسيين من أمثال ديليوز وديريدا و فوكو كانوا يدينون بالفضل لنيتشه . وقام نيتشه نفسه بتطوير وايجاد «رباط فلسفي في ما بين الموضوعات الرئيسية للحداثة» .[٣٣]

كما يضع كالينيكوس فروقا بين اتجاهين في ما بعد البنيوية ؛ فيطلق على الاتجاه الأول اسم «التناص» (textualism) متبعا في ذلك خطي الفيلسوف الأمريكي ريتشارد رورتي . ويربط بينه وبين ديريدا وأتباعه بأمريكا الشمالية بصورة خاصة . ويسعى هذا الاتجاه إلى وضع الأدب في بؤرة الثقافة ، أو بعبارة أدق ، إلى توسيع مفهوم بحرفية النص في نقده لنظريات التمثيل وكذلك إلى القول بأن الكتابة والمعارف تعد جميعها مجازية وبلاغية . أما الاتجاه الآخر ، فيربط كالينيكوس بينه وبين ميشيل فوكو خاصة ، وهو اتجاه «دنيوي» في ما بعد البنيوية يعترف بوجود فارق بين التمسك بالنص أو الحوار أو بين بنى القوة غير المنطقية .

يعود الفضل في هذين الاتجاهين إلى نيتشه وبالتالي إلى الحداثة في انتماءاتهما العميقة . وقد بدأ ، كما يوضح كالينيكوس ، في إعادة تنظيم

النقد الذاتي للجماعية والموضوع الموحد الذي نراه قائما بالفعل في الاتجاه الأسبق . فيوضح أن هذه الصحوة التي شهدتها فرنسا في حقبة ما بعد الحرب كانت نتاجا للأزمة التي نشبت في فترة حكم ديجول بسبب حركة التصنيع السريعة الخطى والتحفظ السياسي ونشأة طبقة يسارية من المستنيرين وحزب شيوعي ضخم . وظهرت نتيجة ذلك في سينما جودار مثلا «أحد الاستثناءات النادرة من تدهور عام أصاب الحداثة» .[٣٤] وفي التطور الداخلي للفلسفة الفرنسية ، أفرز ممرا يصل بين علم الظواهر والدور الأساسي المفترض للموضوع الإنساني الفردي وبين نقده باسم ماركس ونيتشه وفرويد وسوسور . أما في فلسفة ما بعد عام ١٩٦٨ ، فكان الموضوع قائما على علاقات الإنتاج باللا وعي وسلطة القوة واللغة ، أي سلسلة من التجديدات والابتكارات التي ازدادت أصالة في ظل ما بعد البنيوية لدى كل من ألثوسر ولاكان و فوكو وديريدا .

والأهم من ذلك أن كالينيكوس يقدم نوعا من التحليل الوضعي الضروري لتحديد تكوينات الفن والفكر في فرنسا ، بل في أية ثقافة أخري في الحقيقة . ولكن ، رغم ذلك ، تبقى هناك نتائج تترتب على ذلك . أولا ، يفترض كالينيكوس أن الشخوص الدرامية الفنية التي تظهر في كتابات ما بعد البنيوية تعد جميعا مما ينتمي إلى الحداثة (ويذكر أسماء ماجريت و رَسل ولوتريامو ومالارميه وباتاي وبلانشو وأرتو وجودار) ، مما يعني استبعاد تلك التفرقة الشائعة بين الحداثة والإبداع والتي قال بها بيتر بورجر وتلك الجهود اليائسة لتقويم الرمزية والدادية والسريالية وإقصاء «الموجة الجديدة» أو

«الرواية الجديدة» ، ويعد إضفاء صفة «الحداثة» على أي من هذه الحركات أمرا يثير الريبة . حيث «لا يجري الحديث كثيرا عن الحداثة في الفنون في فرنسا» على حد قول سوزان روبن سليمان . «فقد يجري الحديث عن المعاصرة أو كل ما هو حديث ؛ أما عن الحداثة فلا» .[٣٥] وفي ما عدا بعض الاستثناءات مثل ليوتار لم يعد الفرنسيون يتحدثون عن ما بعد الحداثة أو ما بعد الحديث (postmodernity) . والمصطلح الشائع على نطاق أوسع هو «الحداثة» (modernity) ، كما تقول أليس جاردان .[٣٦]

وينصب الحديث في الثقافة والنقد الفرنسيين على قضايا ملحة كالشقاق بين الواقعية الكلاسيكية وبين أنواع اللا واقعية أو ضد الواقعية في العصر الحديث . لذا ، كانت الفروق التي سبقت الإشارة إليها والتي حددها بارث ؛ ولذا كان ظهور مصطلح «الواقعية المفرطة» (hyper reality) لوصف الفصل بعد الحديث بين الصورة والإشارة .

في الوقت نفسه ، فإذا ما ركزنا على مختلف مفردات التواريخ الفكرية والثقافية الخاصة ، فإننا نحتاج إلى ذكر الطريقة التي يتم بها تعريف الحداثة في الماركسية الغربية . ففي فرع اللغة الألمانية من هذا المذهب على سبيل المثال تم تشخيص الحداثة (تبعا للوكاش) باعتبارها عرَضا من أعراض الاضطراب في ظل الرأسمالية أو يعتقد البعض أنها استعادت وظيفتها العدائية سواء في كفاح يائس ضد «صناعة الثقافة» الواسعة النطاق» (لدى كل من أدورنو وهوركهايمر) أو في الأمثلة التي يطرحها بنيامين وبريشت باعتبارها نذيرا للعلاقات الاشتراكية بين الإنتاج وبين نوع شعبي تجريبي من

الواقعية الاشتراكية .

إنَّ تفاصيل مثل هذه الصورة السريعة تعطي إنذارا ضد التعميم ؛ ومن هذا المنظور المقارن ، فإن أي فصل أو تعارض بين «الحداثة» و «ما بعد الحداثة» يبدو كموضوع محدود نسبيا في الثقافة الأنجلو أمريكية . فها هنا وعلى هذه الساحة الثقافية المهيمنة ، نشأ مذهب من « الحداثة» وصمد في عناد في فن العمارة والرسم وفي النقد الأدبي والتعليم . إلا أن هذه العملية وما واجهته من تحد مبدئي كانت تبرز بصورة متباينة ، كما حاولت أن أشير . وأكرر مرة أخرى أن الجانب الأمريكي من هذه العلاقة الخاصة هو الذي ظهرت فيه «ما بعد الحداثة» لأول مرة كقائمة من البدائل للأسس الثابتة .

ولا يفرق كالينيكيوس في إشارته ها هنا بين الاتجاهين الأمريكي الشمالي والفرنسي من ما بعد البنيوية «التناصية» (textualist) رغم أن هايسن يشير إلى أن «التداخل والتقاطع بين ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة يعد ظاهرة أشد وضوحا في الولايات المتحدة منها في فرنسا .[٣٧] ومع ذلك نجد أن أشهر أنماط النقد بعد البنيوي أو التفكيكي (deconstructionist) بأمريكا الشمالية قلما يولي أي اهتمام للكتابات التي تنتمي للحداثة ولا لتلك التي تنتمي لما بعد الحداثة . وكان النقاد الأشد تأثرا بديريدا منذ أواسط الستينيات - أي «نقاد ييل» ومنهم پول ديمان وجيوفري وهارتمان وهارولد بلوم وهيليس ميلر - جاءوا إلى ما بعد البنيوية بصيت واسع باعتبارهم علماء ونقاد للأدب الرومانسي والفيكتوري .

إن مجرد الاهتمام بفن ما بعد الحرب وثقافته لايكفي لصنع ناقد ينتمي إلي ما بعد الحداثة بالطبع . كما أن السمة المميزة للتفكيك (deconstruction) ليست موضوعا للدراسة ، بل إشارة إلى الكتابة والمحو المتزامنين ، مظهر الوجود وهدمه ، إرجاء المعنى لا التأكيد عليه أو إنكاره ، وكما يقول ديريدا : «إن العبور إلى ما وراء الفلسفة لا يتوقف على قلب صفحة الفلسفة . . . بل على مواصلة قراءة ما يكتبه الفلاسفة قراءة يقينية» .[٣٨] وهذا التوجه هو الذي يجعل ما بعد البنيوية الفرنسية نقدا وتجديدا لأسس النظرية لا إلغاء للحداثة (الفرنسية في مجملها) . وهو أيضا ما يسمح لأنصار نظرية التفكيك من الأمريكيين بالاستمرار في قراءة ما قبل الحداثة بطريقة جديدة كما في أعمال ديمان مثلا من أجل بيان العوامل الداخلية التفكيكية الذاتية في ذلك الأدب . وبهذا يتحول الأدب في جوهره إلى أدب ينتمي إلى الحداثة أو ربما إلى الرومانسية أيضا . ولكن إذا كانت هذه القراءات تدفع بنظرية التفكيك الأمريكية بعيدا عن النمط «النقدي الجديد» فإنَّ شكليتها المتأصلة فيها تعني في نظر الكثيرين أن النقد التفكيكي في حقيقته يوسع نطاق هذا المنهج ويعمقه ولا يسعى إلى البعد عنه . وإذا استعرنا كلمات هارولد بلوم ، نقول إن الخروج على سيادة إطار القواعد الثابتة في عمليات سوء الفهم و «التفسير» يدعم أسس البناء بأكمله ولا يزعزعها . من ثم ، فإن نظرية التفكيك الأمريكية تطوع الآثار والنتائج الرافضة للمحورية والثبات في النمط الفرنسي . إلا أنها تقوم بذلك بحيث توسع نطاق التناص وتواجه الفلسفة والتاريخ لا باعتبارهما «آخر» بل باعتبارهما نفس الشيء ،

وتترجمهما كما تترجم النقد إلى اللغة المشتركة للأدب . وينتهي هايسن إلى أن الاتجاه الجمالي داخل ما بعد البنيوية نفسها قد يسر الاستقبال الأمريكي المتميز لها .[٣٦] ويقدر ما تعتبر ما بعد البنيوية تكرارا لأحد الأفرع الأوروبية «للحداثة» من الناحية النظرية ، فإنها تعد نتاجا للحظة بعد الحديثة . ويمكن القول إن ما بعد الحداثة الفرنسية الأمريكية تتبع نفس هذا الاتجاه الجمالي .

بلغت هذه النتيجة ذروة تطورها في ما بعد الحداثة لدى جان بودريار . تقوم وجهة نظر بودريار على أن فكرة الاستهلاك قد طغت علي التركيز على الإنتاج في الماركسية الكلاسيكية وأن تقنيات الاتصال قد محت كل اشارة إلى ما هو «واقعي» بمعنى كونه سابقا على الصورة أو مبرزا لها . والدالة تغرق المدلول السوسوري ، والتباين في كل مكان ، وهو نفس الشيء . وقد يظن البعض أن مارشال ماكلوان والنقد المضاد لدى فيدلر وزونتاج كانا إرهاصا سبق هذا الاتجاه . فكانت نزعة كامب (Camp) مثلا - كما وصفتها زونتاج بأنها «جمالية في مجملها» - بمثابة «نزعة تأنق شديد» (Dadyism) في عصر الثقافة الواسعة النطاق»[٤٠] أقل تعالياً من نظيراتها الأصلية في القرن التاسع عشر . ووجد تذوق «الفن الرديء» والإفراط المبالغ فيه والفشل الطموح الساذج امتدادا له في التعليقات التي تناولت الواقعية المفرطة الأمريكية التي تعد التعبير البارع المتكامل لما بعد الحداثة عند بودريار .

ويمكن العثور على بدايات هذه النظرية من ما بعد الحداثة وعلى النقيض منها في فترة أسبق في رواية The Great Gatsby لسكوت فيتزجيرالد . ومن

الممكن أيضا أن ننظر إلى «جاي جاتسبي» ذلك المحتال الأخرق باعتباره ينتمي إلى نزعة «كامپ» ولو أن هذا لم يكن هدفا للكاتب . فبالنسبة لفيتزجيرالد وروايته نيك كاراواي تبقى الحيل والايماءات التي تشكل شخصية جاتسبي العصامية النشأة مجرد زيف كاذب رغم مظهرها البراق الرائع . وفي عصر «الزيف الحقيقي الصادق» تتحول أزياء جاتسبي التي يشتريها من لندن وتأتيه شحنا وكتب جاتسبي ومكتبته التي يصممها على غرار مكتبة كلية ميرتون بأكسفورد ومنزل جاتسبي «الذي يشيده على هوتل دي ڤيل بنورماندي» إلى «موضة» العصر . ويبدو الأمر وكأن كل ما بين الفن والمال ، وما بين الشهرة و «الموضة» من توتر قاد كاتبا بارع الأسلوب مثل فيتزجيرالد إلى بذل ما بذله من جهد في السرد الروائي الحداثي لبناء الذات قد أصابه الوهن . وإذا ما صدقنا مقولة بودريار ، نجد أن الحلم الأمريكي بالتقدم المادي وتحقيق الذات بصورة رومانسية أو تشييد واجهة شعبية زائفة قوامها الأفضل من كل شئ ومن كل مكان ومن لا شئ تحقق ها هنا والآن في التفاهة والابتذال الأمثل لثقافة يوجهها الإعلام . ومثالها النمطي يتمثل في ملاهي ديزني لاند التي يمكن لعامة الأمريكيين فيها أن يستعيدوا الماضي (كان جاتسبي على حق) .

ويمكن القول إن جاتسبي على روايته ولكنه ينهزم في الحقبة بعد الحديثة أمام «ديزي» المثقف الجرئ الذي ينساق إلى ما وراء هدفه الساذج لتحقيق الذات كاملة . والآن في ما بعد الحداثة ، لا يمكن أن تكون ثمة ذات كاملة ولا منظور روائي ولا تاريخ . وإذا ما أساء المرء تفسير ما كتبه إليوت بصورة

تشوهه تصدق على هذا السيناريو ، إذن «فالتاريخ يصنع الآن وفي أمريكا» في نهاية العالم .

إنه لمن الحمق أن يزعم المرء أن كل الأدب الأمريكي الذي صدر بعد الحرب قد نحا هذا المنحى . فالحقيقة أن هذا الأدب اتجه إلى إعادة النظر في إشكاليات الأسلوب والمجتمع والاستقلالية والتحول في الفن والذاتية وبصور معقدة شتى . وقد يتسنى لنا أن نميز بين اتجاهين من التوجهات بعد الحديثة يسايرا غموض ما بعد البنيوية ونوعا من ما بعد الحداثة خاصا ببودريار . ففي الاتجاهات الشعرية لمدرستي «بلاك ماونت» و «بيت» مثلا ، نجد أن الوحدتين التقليديتين ، الذات والقصيدة ، وقفا في مواجهة كل من التمحور الجديد على أعماق أكبر وعلى العودة الرومانتيكية (لدى روبرت دونكان وجون واينرز و آلن جينسبرج) إلى الأسلوب الشخصي بعد عقود من «الموضوعية النقدية الجديدة» ، بل أيضا في نطاق مبادئ شعر المجال المفتوح (لدى أولسن وإد دورن) بإحساس جديد تحليلي وتفكيكي للذات كما تحدده عناصر اللغة والمكان والتاريخ . ويعد العمل في هذا الاتجاه الثاني «بعد» حديث ، بمعني «جديد» أو ينتمي للحداثة المتأخرة ، وفيما كان يعد حينذاك استمرارا ورد فعل لهذا التقليد ، استهان شعراء «اللغة» بالعلاقة التعسفية بين اللفظ والعالم لإيجاد قيمة جمالية «للجملة» الجديدة» الخالية من المعاني المألوفة .[41] ويكل ما يحمله شعر «اللغة» من تحليل طبقي ماركسي مضاف يصبح في أشد أنماطه تطرفا صدى لوجهات نظر بودريار عن الاستقلالية المتنامية للدالة .

إن اتجاهات القصص الأمريكي الشمالي في حقبة ما بعد الحرب تؤكد هذا المسار المزدوج . ففي عبارة قوية ، تحدث جون بارث في كتابه بعنوان «أدب الاستهلاك» (١٩٦٧) عن «تقادم» أسس الواقعية الروائية . فيرى أن الأشكال القديمة لا تستخدم إلا من باب السخرية والهزل ، وهي المقولة التي تتضح في القصة التي كتبها وعنوانها «مفقود في الملاهي» (lost in the Funhouse) ، مما يعد صدى لنوع من ما بعد البنيوية أوشكت فيه الأنماط القديمة والافتراضات العتيقة على الزوال . ويرى الكثيرون أنها تصف نغمة السخرية والمحاكاة السائدة والمميزة لما بعد الحداثة . وقد يكون هناك سبب ما وراء وصف هذا الاتجاه الأدبي (ومما بعد البنيوية) باعتبارهما ينتميان إلى «الحداثة المتأخرة» نظرا لارتباطهما بالحداثة وجدلهما مع الواقعية ونظرا للتطورات الأخرى التي شهدتها الرواية الأمريكية وراء أسوار المحاكاة . فنجد جيروم كلينكوفيتز مثلا يقول في إحدى دراساته المبكرة عن هذا المنحى إنه ينتمي إلى «ما بعد المعاصر» باعتباره قصصا نشأ حديثا «بعد موت الرواية» . ويرى فيه انطلاقا حاسما يتزامن مع التطورات والاضطرابات الاجتماعية والثقافية في عامي ٦٧-١٩٦٨ من «القصص المستهلك» لكل من بارث وبينكون نحو آفاق القصص «المتحول» (transformed fiction) لدى روبرن كوفر وريتشارد براوتيجان وستيف كاتز وفونيجوت وبارثلم وكوزينسكي وغيرهم . وهو اتجاه روائي ينتمي إلى عالم تعددي نسبي بعد حديث «يصعب فيه أحيانا إدراك ما يدور من أحداث» .[٤٢] وهو اتجاه روائي يحكي ما «لا يُحكى» من قصص ؛ قصص يرتبط فيه ما حدث «فعلا» بما قد

يحدث (كما في رواية «جليسة الأطفال» لكوفر) مبين «كيف يمكن للغة أن تتواجد صافية بذاتها دون معنى تحتويه» (كما في «صيد الطاروط في أمريكا» لبراوتيجان) .[43] وعلى نفس هذا المنوال ، يتوقع ريموند فيدرمان وهو يعد من مراجع كلينكوفيتز ما يلي :

«لن يستمر اعتبار القصص مرآة للحياة أو وثيقة شبه واقعية تُحكى لنا عن الحياة . ولن يستمر الحكم عليها وتقويمها على أساس قيمتها الاجتماعية والأخلاقية والنفسية وما وراء الطبيعية والتجارية . بل على أساس ماهيتها وما تفعله كشكل فني مستقل بذاته» .[44]

وهو رأي يتبع منطق بودريار وما بعد الحداثة عنده ، وراء المعنى والتوجه الأخلاقي العتيق . وفي الوقت نفسه ، ليس هناك جديد أو حتمي في ذلك . فقد علت صيحات الاستقلالية الفنية منذ مطلع القرن كمظهر للشمولية البرجوازية والقيم التبادلية للسوق . في حين أنه في ظل الحداثة ، كان ثم تراجع نحو اللامبالاة المثلي للفن ، يحيا جنبا إلى جنب مع تحدٍ إبداعي مضاد تجاه الحاضر يتطلع إلى مستقبل تحولي . وما بعد الحداثة عند بودريار لا تعرف مثل هذا التضاد . ففي عالم تستخدم فيه التقنيات السريالية لبيع السجائر والمنتجات الاستهلاكية ويتبع الفن فيه خطوط الموضة ، يبدو المشروع السياسي الأصلي للإبداع التاريخي وقد فقد كل مصداقية له . ويبقى الخيار الأول وحده يمثل تراجعا إلى جماليات الفن ينحو نحو إعادة ترميم ما خلفه القرن الماضي من انحطاط ، ولا يملك إلا أن ينكر هذا الاتهام على أساس أنه (أو العالم بعد الحديث) قد استغنى عن فروق عتيقة من قبيل «الفن والحياة» (أو الدالة والمدلول) . ولكن كما رأينا ، فإن كلا من ما بعد

البنيوية وما بعد الحداثة ليسا في حاجة إلى أن يتخذا مسلك بودريار الوعر .

والخيار الآخر (الذي ينتمي إلى نظرية التفكيك والحداثة المتأخرة) قد يستكشف توترات النص والعالم الذي يدور فيه . فيفتح بوابات الماضي ويفكك أسسه . وإذا سألنا عن سياسات هذا المشروع ، فإننا مسوقون بصورة خاصة نحو مناقشة تدور حول ما بعد الحداثة والماركسية .

● من أعماق ما بعد الحداثة : جيمسن و «أرض المستقبل»

تشتمل تأملات بودريار على رأيه في ما تعنيه ما بعد الحداثة . ولا غرو أنها وجدت ضالتها المنشودة في «الجنة التي تحققت» في أمريكا الشمالية ، في الأرض التي لا حضارة لها ، حيث «تتاح الفرصة لكل ما راود أحلام أوربا لكي يتحقق على أرض الواقع» .[45] فالأستاذ الجامعي الأجنبي عاشق المظاهر قد انبهر منذ اللحظة الأولى بالغانية الأمريكية . وكان ظهور هذا الاتجاه من ما بعد الحداثة الفرنسية الأمريكية (والذي جر في أعقابه «سوء فهم» لما بعد البنيوية) مدعاة لمزيد من التعديل لأي تحليل للأزمة . فإذا كانت خصائص ما بعد الحداثة (والحداثة أيضا) قد تحددت تاريخيا وثقافياً ، إلا أنها ليست منغلقة ثقافيا . والحقيقة أن أحد أشد أوصاف ما بعد الحداثة إقناعا هو التحول الذي عجل به وساعد على حدوثه التغيير الاجتماعي والتقني إلى تعددية مكونات التبادل بين الثقافات من تعبيرات وحوار بين الفن والأكاديميا وبينهما وبين الأشكال الشعبية أو العامية . فتصبح «ما بعد الحداثة» هي نفسها أفضل أعراض التباين والاختلاف .

هذه الأصوات العديدة تشترك جميعا في الحوار وفي الإجماع والخلاف

في ما قد يبدو وكأنه جلبة حول «الجديد» . ومن هذه المناظرات في ما بين الثقافات الفكرية مناظرة بين «الماركسية الغربية» لمدرسة فرانكفورت متمثلة في يورجن هابرماس وما بعد الحداثة بعد البنيوية الفرنسية أوضحت الدين الذي تدين به ما بعد الحداثة لنيتشه (وكانت أول إشارة إليها قد صدرت عن ديليوز في كتابه بعنوان «نيتشه والفلسفة» (١٩٦٢) . ثم جاءت ما بعد البنيوية لتمثل تحديا لنمط اللغة البنيوية ولكم هائل من الثوابت التي تعتمد على «ما وراء طبيعة الوجود» (وتحديا للكلام الذي يعتمد على الكتابة ، وللكاتب على نصه وللذكر على الأنثي وللطبيعة على الثقافة وللجوهر على الظاهر ولله على الجميع) ، بل تمثل تحديا سياسيا لدعاوى العقل والتقدم المستنير . وحينئذ ، يصبح هذا التحول عن قضايا نظرية المعرفة (سبل المعرفة) إلى قضايا علم الوجود (سبل الوجود والسلوك في الدنيا) تعبيرا عما يراه البعض ضروريا وجوهريا في التحول إلى ما بعد الحداثة ذاتها . وكان هذا الربط والنقد المزدوج واضحا وخاصة في «الحالة بعد الحديثة» لليوتار (١٩٧٩) .

في هذا البحث الرئيسي الآخر الذي يدور حول معنى ما بعد الحداثة ، يستعير ليوتار مفهوم لعبة «اللغة» من ويتجنشتاين في جدله حول النموذج بعد البنيوى والذى ينتمى إلى نيتشه في مواجهة أى نظام لغوى توحيدى أو حقيقة ضمنية أساسية . ويرى في المعرفة العلمية نموذجا لألعاب اللغة الابتكارية واستراتيجية يطلق عليها اسم «مغالطة» . إضافة إلى ذلك ، يوسع ليوتار نطاق نقده ليقترح أن الواقع الاجتماعى المضطرب الراهن لا يمكن

أسره في «سرد قصصى كبير» يرسم غائية تاريخية نحو المساواة والعدالة . وما يقصد إليه ليوتار هنا هو الماركسية وتراث التنوير وخاصة اتجاه هابرماس لإعادة صياغة المادية التاريخية كنظرية عن التقدم الاجتماعى في نقده لما بعد البنيوية . وكان هابرماس قد وصف أديبي ما بعد البنيوية ديريدا وفوكو «كشابين محافظين» استخدما «اتجاهات حداثية لتبرير نزعة عنيدة تناهض الحداثة في تركيزهما الإبداعي على التجريب والحدة والرغبة في نزع الغطاء الذي يستر العقل الإدارى» . فمشروع التنوير في نظر هابرماس لا تتم تصفيته ، بل هو قابل للتجدد . وتظل الحقوق المدنية وحقوق الإنسان وحق تقرير الإنسان الديمقراطى للذات أهدافا يمكن تحقيقها والكفاح في سبيلها تحكمه أعراف الإجماع والعقل الصريح . وقد أشار فردريك جيمسن إلى هابرماس وكيف انحصر التزامه في إطار الظل التاريخى للفاشية .[٤٦] ورغم ذلك ، فإنه من الخطأ اعتبار ذلك قاصرا على الشخصية والتاريخ القومى الألمانى ، والمخاطر في مناقشة هذا الأمر كبيرة ولها أهمية حيوية بالنسبة للماركسيين وأنصار النظرية النسائية وغيرهم في العالم الأول والثانى والثالث ممن يلتزمون بنوع من القصص يهدف إلى التغيير والتطوير السياسى والثقافى .

كان لمقالات جيمسن وآرائه عن ما بعد الحداثة دور كبير في الإبقاء على هذا القصص العام حيا ونشطا . فهو يصف ما بعد الحداثة بأنها «هيمنة ثقافية» أو نتيجة مترتبة على رد فعل تجاه الحداثة وعلى تحول حاسم من الاحتكار إلى الرأسمالية متعددة الجنسيات ، وهذا التوسع الكبير في السوق

العالمية وما صاحبه من تطورات في وسائل الإعلام الالكترونية اخترق كل جوانب الوجود الإنساني ومستوياته ، مما أدى في رأى جيمسن ، إلى ظهور عالم شهدت أحواله تغيرات اجتماعية ونفسية مكثفة وعميقة . وفى مجتمع الصورة الذي يراه بلا أعماق (وهو تحليل يدين به صراحة إلى بودريار) انمحت الفوارق والاختلافات ؛ فلم تعد الأشياء تُعزى إلى عمليات الإنتاج البشرى . فضاع المضمون العاطفى وضاع «الهدف» أو المساحة النقدية . ولا سبيل اليوم إلى استعادة الماضى إلا باعتباره معارضة أدبية ومن خلال عبث عشوائى يتم تقليب النصوص والعلوم وخلطها وافتراسها لينتج عن ذلك أسلوب ارتجاعى (le style retro) تتضح مظاهره في الموضة والموسيقى وأفلام هوليوود التي تتناول الاغتراب . والفرد الذي عانى الاغتراب فيما مضى في ظل الرأسمالية الاحتكارية ، أصبح الآن «فصاميا» فاقدا للمصداقية والشعور بالصدق . ويطلق جيمسن صفة التوطن على الحالة التي يكون الفرد فيها تائها بلا هدف ، ممزق الشخصية فصاميا في عالم سطحى بلا محور يدور حوله ، متخما بالصور المعادة الجديدة . وبحرمان الفرد من الوعى التاريخى ، لا يمكن له أن يتطلع إلى اكتساب الإدراك التفسيرى الذي يؤدى إلى تفسير الحالة الاجتماعية والثقافية الجمعية .

وتعد كتابات جيمسن بؤرة رئيسية يدور حولها الحوار عن ما بعد الحداثة وهدفا للفحص الدقيق . ويكمن دوره الأول في الصلة التي يقيمها بين الحضارة ورأس المال . إلا أن النمط الذي يقدمه قد تعرض للنقد بسبب

الغموض الذي يحيط بتقسيماته الزمنية ونظرته التي تحط من شأن الحضارة باعتبارها «تعبر» عن منطق رأس المال ، وبسبب عدم التفرقة بما فيه الكفاية بين الأنماط السائدة والمضادة أو الكيانات الاجتماعية المهيمنة في ظل الحضارة الراهنة .[٤٧] ويصر جيمسن على اعتبار ما بعد الحداثة موقفا تاريخيا لا مجرد اتجاه ثقافى حضارى . ويلقي دفاعه عن وجهة نظره الضوء على المشكلات الجوهرية التي يثيرها هذا المنظور . فيدافع عن توجهه الإجمالى باعتباره ضروريا من الناحيتين النظرية والسياسية ، في حين أنه يري أن الحديث «من داخل» ما بعد الحداثة هو ما يحول دون رسم خريطة تساعد على رؤية إجماليتها من موقع يسمح بمساحة نقدية . وفى الوقت نفسه ، فإنه يقرر بوضوح أن توجهه هذا يهدف إلى أن يكون «جدليا» . فبما أنه من غير المجدى أن نضفى سمة أخلاقية على موقف تاريخى ما ، فإننا في حاجة إلى فهم ما بعد الحداثة بنفس الصورة التي فهم بها ماركس الرأسمالية بكل محاسنها ومساوئها ، بجوانبها المهيمنة والأخرى المضادة ، مما يعد صدى لفكرة ازدواج المعارضة والمحاكاة الساخرة ، أو الخاص والشعبى ، وهى فكرة يراها آخرون (تشارلز جنكز ، جيم كولنز ، ليندا هتسيون) في ما بعد الحداثة . إلا أن المشكلة في كل هذه التحليلات تكمن في التمييز بين «الخطير» و «الإجرامى» حين يكون كل منهما نتاج النظام الذي يراد تغييره . من هنا كانت التساؤلات التي شغلت مساحة كبيرة من النقد في الثمانينيات هى : هل بورجز وكالفينو و مادونا خطيئة؟ إذ أنه حين لا يكون هناك موقع نقدى «خارجى» أو هيئة اجتماعية ، فإن هذا قد يكون أكثر من مجرد مسألة «نصية» .

كما أن الأمثلة القليلة التي يقدمها جيمسن تنصب على ما يعد ثانويا وما يعتبر من قبيل المقاومة غير المجدية في هذا الصدد . ومن بين الأمثلة مثال يقدمه على ا . ل . دوكتورو ، حيث أن قصص دوكتورو يتخذ من الأنماط الروائية الفصامية لما بعد الحداثة آداة لتفكيك أجزاء النظام أو تطويقه لسبر غور مشكلة ضياع التاريخ المترتبة على ذلك . ويشبه هذا ما بعد الحداثة لدى جيمسن ، فهي تقدم حسب تصوره لها حلا من قبيل «داوني بالتى كانت هى الداء» للأدواء بعد الحديثة .[٤٨] ويناقش رواية «موسيقى الراجتايم» لدوكتورو على هذه الأسس ، ولا يزيد عن ذكر روايته الأخرى . أما «كتاب دانيال» الذي يربط الواقع بالخيال لتحليل محاكمة آل روزنبرج (جواسيس «القنبلة الذرية») وإعدامهم وما نتج عن ذلك من نتائج بالنسبة لأبنائهم ، فيقدم مشكلة التحليل والتفسير السياسى بصورة مباشرة . ومن خلال شخصية الابن الخيالى دانيال الذي سمى بهذا الاسم بسبب نظيره التوراتى ، وهو مفسر الأحلام والرؤى الطيفية ، أمكن لدوكتورو أن يقوم بتحليل قاطع «لليسار القديم» الذي يمثله جوليوس آيزاكسون/ روزنبرج (الذى يحكى لولده عن أكاذيب الرأسمالية ممثلة في إعلان عن الأغذية أو عن كتاب فكاهى أو بث إذاعى) ضد التحليل الثقافى المضاد المدمر (الذى ينتمى إلى ما بعد الحداثة في طور نشأتها) «لليسار الجديد» ويمثله آرتى شتيرنليشت الذي يستخدم التلفزيون لتخريب الواقع القائم والذى كان سيحول محاكمة آل روزنبرج إلى قطعة من المسرح السياسى . والرسالة التي يحملها جدار آرتى وما ألصق عليه من صور تتعلق بالثقافة الراهنة مضمونها أن «كل

القديم لا جديد فيه» . كما أن التحليل التالى الذي يقدمه دانيال نفسه عن تهويمات ديزنى لاند هو الذي يكشف عن الذاكرة الثقافية الانتقائية التي تتبنى صورة الإعلان التجارى لأمريكا في عصورها الوسطى بمبادئها الخاصة بالنقاء العرقى (فليس هناك هيبيز ينبذهم المجتمع مع قلة من السود أو المكسيكيين في ديزنى لاند) .

وتعد «قراءة» دانيال نموذجا للنقد الآيديولوجى الجديد الذي ينتمى إلى ما بعد الحديث ونمطا يود جيمسن أن يقول باستحالته . ويعتمد تفسير دانيال غير الأسطورى للحلم الأميركى بالطبع على تفرقة مفترضة بين الظاهر الايديولوجى والباطن الحقيقى (دالة ومدلول ، نص وعالم) الذي يقال لنا إنه تخلى عنا . إلا أن جيمسن يتحدث عن «المستوى الأعمق» من الاقتصاد ، ويضع نظرية عن وجود «لا وعى سياسى» في سياق ملىء بالرؤى التفسيرية .

ثمة مشكلة أخرى تتعلق بقضية التقسيم الزمنى . فكما أشار مايك ديفيد وكالينيكوس ، فإن جيمسن يرى ما بعد الحداثة من أحداث «أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات ؛ في حين أن ارنست ماندل الذي يقيم جيمسن وجهة نظره على أساس نظريته عن تطور رأس المال ، يربط الرأسمالية متعددة الجنسيات والمتأخرة بفترة ما بعد الحرب ، ويرى حدوث مفترق حاسم في عامى ٧٤-١٩٧٥ .[٤٩] ويرى كالينيكوس هذه الفترة كمرحلة تكثيف للرأسمالية (وهو رأى جيمسن أيضا) لا كمرحلة طفرة جذرية إلى داخل ما بعد الحداثة (أو نمط «ما بعد فورد» الانتاجى) . ويرى

مع غيره من المحللين أن ما بعد الحداثة تعد نمطا ثقافيا لطبقة متوسطة استهلاكية جديدة (طبقة محدثى النعمة من الطبقة المتوسطة في الثمانينيات) وتعبيرا عن يقظة المستنيرين اليساريين على أثر هزائم ١٩٦٨ . إلا أن هذا القول غير مقنع ؛ فالتطورات الاجتماعية والثقافية التي سبقت مناقشتها مثلا تجعل من ما بعد الحداثة قضية أعرض مما يمكن لأحداث الثمانينيات أو النغمة السياسية لما بعد ١٩٦٨ أن تفسره ، ولو أن لها صلة بها . كما أنه من الخطأ أن نعتبر أن جيمسن وغيره من أنصار الماركسية «المتأخرة» أو «ما بعد الماركسية» قد تخلوا عن السياسة الطبقية أو النقد الماركسى في مناقشتهم للماركسية الكلاسيكية . والحقيقة في رأيى أن جيمسن لا يهمه أن يرى أحد في نزعته بعد الحداثية «هيمنة ثقافية» .

طرح ديفيز هذه القضية في تحليله المضاد لرواية «فندق بونافنتور» . فبينما يرى جيمسن فيها فراغا شعبيا جديدا طاغيا ، يبين ديفيز كيف تأثرت النهضة الحضرية في قلب مدينة لوس انجيليس وغيرها بموجة من المضاربات المالية غير المسبوقة أدت إلى ظهور تكتلات طبقية جديدة . والنقطة الأعم هى أن جيمسن يفترض أن تجربته ومفاهيمه رمزية ، كما نرى في أفكاره عن الطريقة التي تحل بها المصاعد في الفندق محل الحركة أو الطريقة التي يضيع فيها الشعور ، مما يشجعه على النظر إلى فقدان الهوية والضياع كحالة نفسية عامة تميز الفراغ بعد الحديث . وما معني ألا نعتبر هذه التجربة «تجربتنا نحن»؟ إن المشكلة هى أن جيمسن باعتباره رجلا أمريكيا أبيض ومثقفا يؤمن بما بعد الماركسية (وهذه ليست تهمة) ، يقدم تجربة تنتمى إلى الساحل

الغربي الأمريكي باعتبارها تجربة ثقافية كونية . ويصف ستيوارت هال ما بعد الحداثة بأنها الطريقة التي يحلم العالم فيها بأن يكون أمريكيا .[٥٠] فقد تحولت أمريكا الشمالية بالفعل إلى مكان أو مصير يؤول إليه لا وعى العالم حسدا لما تركز فيه من وفرة في التحديث والتطور والحرية التي تنبأ بها «الغربيون الصغار» من أمثال فيدلر . ولكن بينما كان العالم يحلم بأمريكا ، كانت أمريكا بدورها تحلم بالعالم في صورتها السيادية بعد الحديثة . والحقيقة السياسية التي أصابها التقادم بالنسبة لكمال ما بعد الحداثة وانتقائيتها الحرة هى أن أمريكا في يدها محور الاختيارات ومعظمها وأنها تعد مركز الهيمنة الغربية للعالم الأول . وباعتبار ما بعد الحداثة حالة تاريخية ، فإنها ترتبط بصورة وثيقة بحقائق القوة الاقتصادية والسياسية والعسكرية ، وتؤكد على النفوذ الثقافى الحضارى التام لأمريكا والغرب .

● عودة إلى النزعة المستقبلية الجديدة

ماذا وراء ما بعد الحداثة أو خارجها؟ شيء واحد يبدو جليا في هذا الصدد ، وهو أن النقد الراديكالى لا يحتاج بل لا يستطيع العودة إلى الماركسية الكلاسيكية وكأن ما بعد الحداثة لم تكن سوى فسحة زمنية للإعلانات بين برنامجين تلفزيونيين . والتأثير الرئيسى لنوع «مسيَّس» و«دنيوى» وهدمى من ما بعد الحداثة يتمثل في تفكيك القصص والتقاليد والأيديولوجيات السائدة . وبهذا أثارت الشكوك حول افتراضات سيادة الرجل وحول الكيان المركزى العملاق للطبقة العاملة التقليدية وحول قوة الولايات المتحدة والأنانية العنصرية للشعوب الرأسمالية الغربية والجدل

الفكرى والإعلام . وقد ساعدت التقنيات والنظريات بعد الحديثة على إلقاء الضوء على كل ما هو هامشي ومنسى ولا صوت له . من ثم ، اتجهت جماعات ممن ارتبطوا بمجلات مثل «النص الاجتماعى» (ومنهم جيمسن) و «اكتوبر» ، وفى انجلترا بمجلات مثل «الماركسية اليوم» إلى العمل من داخل الماركسية الكلاسيكية وبعيدا عنها سعيا إلى مفاهيم جرامس عن الهيمنة و «حرب الأوضاع» الطويلة المدى لا سعياً إلى المواجهة الحاسمة في «حرب المناورات» . ويسعون إلى إمعان النظر في الحركات الاجتماعية الجديدة وقضايا الأعراق والعنصرية والمرأة والرجل والطبقية الاجتماعية . ولعبت الحركات السياسية والإنسانية الجديدة وجماعات الضغط والمظاهرات والأحداث الجسام التي تستعين بتكنولوجيا الاتصالات بعد الحديثة دورا في هذا التوجه . أما مسألة اشتداد عود الطبقات المقهورة والمهمشة أو ضياعها في عالم بلا محور أو تحييدها في خضم الدعاية والتقليد ، فهذه قضية نظرية وسياسية أخرى . وفى نقاشه عن نقد الافتراضات الجوهرية لمشروع التنوير من منظور ما بعد الحداثة ، رسم تشانتال موف استراتيجية فحواها :

«إن الديمقراطية الراديكالية تتطلب منا أن نعترف بالاختلاف والتميز والتعددية وكل ما استبعدته فكرة «الإنسان» في صورتها التجريدية . فالنزعة الكونية غير مرفوضة ، بل إنها متميزة . والمطلوب هو نوع جديد من التفرقة بين ما هو كونى وما هو خاص» .[٥١]

بعبارة أخرى ، فإن أى توجه بعد حداثى نقدى يلتقى في تناوله للحملات والحركات التي تعنى بقضية واحدة بأفكار ما بعد البنيوية لدى فوكو ويشارك في قضايا النظرية النسائية بل يتعلم منها أيضا . كما أضفت

التفسيرات النسائية لما بعد الحداثة قدرا من الوضوح على ما رسخ من «تقاليد» سيطرة الرجل (هابرماس وليوتار وروزتى وبودريار وجيمسن) . وبلغت الجرأة بالنقاد الراديكاليين من الرجال إلى حد التعليق على الفشل الذريع الذي أصيبت به المرأة في المشاركة في الجدل الدائر .[52] ويفضل ميجان موريس الاستعانة باستراتيجية ما بعد الحداثة في «إعادة قراءة النص» و «إعادة كتابته» بهدف المساعدة على تحقيق الأهداف السياسية للنظرية النسائية بدلا من اختراع «دور» نسائى في ما بعد الحداثة . وهناك آخرون ممن يرون أن الربط بين النظرية النسائية ونظرية التفكيك الفرنسية معناه أن النظرية النسائية وما بعد الحداثة «حليفتان طبيعيتان» . ولا يزال ولاء الحركة النسائية (أو الدعوة إلى المساواة بين الرجل والمرأة) لأهداف حركة التنوير في المساواة والعدالة يؤدى بالبعض إلى رفض ما بعد الحداثة .[53] من هنا ، نجد أن الحركة النسائية تحتد في إثارة قضية الانسجام بين هاتين الحركتين والعلاقة بين اللا محورى والمحلى ، بين ماهو موحد وما هو عالمى . وقد يجازف المرء بالقول بأن النشاط السياسى الفعال يتوقف على الإدراك المرن للتوتر والخلاف والهوية ، أى العلاقة الجدلية بين هذه الأشياء بدلا من دمج أحدها في الآخر .

بدأت هذه المناقشات الثقافية في العقد الماضى في الاهتمام بالعلاقات بين العالمين الأول والثانى محليا من داخل الثقافات القومية ودوليا أيضا . فكان الصدام بين هزلية «آيات شيطانية» لسلمان رشدى والتى تنتمي إلى ما بعد الحداثة وبين العقيدة الإسلامية «قبل الحديثة» (رغم وصف البعض

للثورة الإسلامية أيضا بأنها تندرج تحت مفهوم ما بعد الحداثة) نموذجا دراميا لذلك . وهناك أيضا المناهضة العالمية الشاملة للتمييز العنصرى والتطورات الانفصالية في أوربا الشرقية والاتحاد السوفيتى . فالشخصية الإنسانية تبدو وقد أشرفت على تغير جديد . ربما ! فهذه الأحداث الشديدة الواقعية دفعت بغموض مصطلحى «ما بعد الحديث» (postmodern) و «ما بعد الحداثى» (postmodernist) إلى السطح كسمتين من سمات الشك العام التي تصاحب نهايات القرون . وأود أن أقدم بعض الايضاحات المتواضعة الأخيرة لهذين المصطلحين وبعض الآراء عن أية سياسة ثقافية مستقبلية .

بداية ، هناك بعض الفروق بين «ما بعد الحديث» و «ما بعد الحداثى» أرى ضرورة تحديدها في هذا المقام . وربما كان علينا أن ننحى القضية الأولى جانبا لأنى أومن بأن مسألة سلمان رشدى يجب أن تؤجل مناقشتها لعدد من الأسباب الفنية والفلسفية والثقافية التي عرضت في حقبة تاريخية من ما بعد الحديث . فإذا نظرنا بعد ذلك إلى هذه الأسباب باعتبارها تحدد بصورة أو بأخرى الواقع القائم للبنية الفكرية والشعورية لتلك الحقبة ، يتضح أن النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية العامة التي يرمى اليها مصطلح «ما بعد الحديث» تمر بتغيرات خطيرة بل ثورية . كما أن مناقشة اتجاهات هذه التغيرات تشبه المناقشات التي سبقت الإشارة إليها عن «ما بعد الحداثة» (أو «ما بعد الحديث» إن شئت) كحقبة تاريخية تشتمل إما على طفرة اجتماعية واقتصادية جذرية أو تكثيف للرأسمالية . فمن ناحية ، بانتهاء العوالم «الحداثية» للمعسكر الشرقى وما يرتبط بها من نمط اجتماعى

وصناعى وسياسى ، نجد من يدعى «نهاية التاريخ» والانتصار الحاسم للرأسمالية الغربية والديمقراطية الليبرالية (رغم أن فرانسس فوكوياما) المؤلف الرئيسى لهذه الكتاب يتحدث عن زيف الحضارة الاستهلاكية وعن وجود «فراغ في قلب الليبرالية») .[٥٤] ومن ناحية أخرى ، فإن هذه الأحداث تدفع إلى إقامة نظام تعددى جديد أو «راديكالية ديمقراطية» أو مفهوم جديد للعقلانية تخلص مشروع التنوير من تشوهاته النظرية والتاريخية ،[٥٥] مما يعنى بالنسبة للبعض انتهاء حقبة «ما بعد» أى شئ . لكن السيناريوهات المرسومة لهذه المرحلة الجديدة لا تزال مقيدة بقضايا الإنتاج الاقتصادى والثقافى الرأسمالى ، سواء في توسعها أو في تحولها ، ولا تزال مقيدة آيديولوجيا بخيارات الفردية الليبرالية أو الديمقراطية الراديكالية مع وجود الأصولية الإسلامية والشيوعية والفاشية الجديدة كتيارات منافسة . من ثم ، فإن القضايا السياسية لما بعد الحديث تعد نتيجة لمشروع التحديث وقد وقفت على أعتاب مرحلة جديدة لكنها لم تتخلف .

ينطبق نفس الشئ في رأينا على «ما بعد الحداثة» (ولو أنى لا أريد أن أزعم وجود تزامن مع مسار التيار السياسى للحديث وما بعد الحديث) . فما كنت أتحدث عنه في الفقرات الأولى من مقالى هذا هو أن التقسيمات المتباينة «للحداثة» قد ضاقت في النقد الأنجلوأمريكى لتصبح ناموسا لأنصار الحداثة ممن طغت عليهم النزعة المحافظة والمتعصبة للرجل . وصارت هذه «الحداثة السلفية» تقوَّم حسب ابتكارها وتعبيرها عن أحاسيس «حديثة» وفى الوقت نفسه تقريبا تم تعريفها واستخدامها ضد تجاوزات التحديث

والمجتمع (بعد الحديث) الضخم . وفى عملية تبسيط متواصلة ثانية تم رفض هذا الناموس الانتقائى من جانب نقاد يميلون بعاطفتهم نحو ما بعد الحداثة بسبب ما يشوبه من نقائص الاستقلالية الفنية والتعالى إانكار الماضى .[٥٦] فمن الواضح تماما أن نصوص الحداثة العليا قد استعانت بالشكل الأسطورى وبالموسيقى مثلا في كفاحها لدمج مادة «الفوضى» وتنظيمها وللتسامى على التاريخ المعاصر ، بل أيضا لإحياء الماضى و «إعادة تشغيله» . وينبغى أن نذكر كذلك أن هذا الناموس ، رغم رفضه لثقافة العوام ، يبدى تقديره لتفريعات الثقافة الشعبية . وتعد «أناشيد» (cantos) باوند أبرز مثال على هذه السمات . فهى كغيرها من أشهر نصوص الحداثة تعد «سجلا للكفاح» ، وفى النهاية تعد «فشلا» معترفا به عن وعى كوحدة فنية أو آيديولوجية . وإذا نظرنا إلى هذه «الأناشيد» كقطعة فنية مفككة ومغلقة كما نظر بعض النقاد من أنصار ما بعد الحداثة إلى النصوص التي تنتمى إلى الحداثة ، فإن هذا يعنى التصديق على القراءة الانتقائية التي أقرت «الحداثة السلفية» .

إن افتقار الأعمال التي تنتمى إلى تيار الحداثة الفعلى إلى التماسك والوحدة هو ما أدركه الإبداعيون الأمريكيون الجدد واعترفوا به . فبظهور الثقافة الأمريكية الواسعة النطاق وبداية المرحلة الأولى من الحداثة الاجتماعية ، جاء تيار ما بعد الحداثة ليعلن بدء عملية إعادة تقويم ايجابية لحداثة تم ترويضها وتنويعها . وواصل الشعر والرواية والنظرية الفرنسية المستوردة هذا التيار التجديدى في اتجاه واحد ، ووسعوا نطاق تطبيقات

الإبداع التاريخي في سلسلة من الإيماءات التفكيكية (وهو ما أجدني أميل إلى نسبته إلى الحداثة المتأخرة أو الجديدة) . وكان معنى ذلك في الستينيات والسبعينيات نشر أعمال كتّاب مغمورين من أنصار الحداثة وإعادة قراءتها قراءة نقدية . ومن هؤلاء و . وليام و هـ . د . مينالوى . واستعان النقد والأدب وغيرهما من أشكال فنية أحدث بمزيج من التوجهات ووسائل الإعلام . وأكدوا على الانعكاسية الحداثية بمعيار مزدوج سعياً إلى خط ثقافي جديد . وعلى صعيد آخر ، تحركت ما بعد الحداثة نحو جماليات تحاكي ذاتها أو تخادع نفسها . وبينما تخلى الأدب عن المحاكاة ، كان على النقد أن يقاتل في حلبة ما بعد الحديث أمام عملاق السوق الحرة والتقعر والتفكيك لكي يفهم «الواقع» .

هذه هي ما بعد الحداثة التي تؤمن بالمداواة بنفس الداء والتي يصفها جيمسن . لكن هناك اتجاهات أخرى في الأدب الأنجلوأمريكي وفي غيره من آداب ، مما لا يتطابق مع هذا الاتجاه . فكما هو الحال في غالبية إنتاج الأشكال التي اصطُلح على وصفها بالواقعية في الأدب والسينما والتلفزيون ، يرتبط الأدب الأفرو أمريكي مثلا بالسير الذاتية والخيال الضارب بجذوره في الأعماق الثقافية الحضارية وبالسجل التاريخي الذي ضاع من الذاكرة الثقافية أو اصطبغ بصبغة أسطورية . وتعد رواية «الحبيب» (Beloved) لتوني موريسن مثالا صارخا حديثا على هذا النوع من البحث القصصي . وكان دوكتورو أيضا ، كما سبقت الإشارة ، يتمنى أن يستعيد بعضا من هذه الذاكرة .

قد ننظر إلى هذا العمل باعتباره «واقعية جديدة» ذات صفات مشتركة مع «الواقعية السحرية» لأمريكا اللاتينية ومع الواقعية السياسية لأوربا الشرقية وأفريقيا . والواقعية على أية حال تعد تصنيفا شديد الصعوبة . ففى النقد الإنجليزى دعا ريموند وليامز في مقال حديث له بعنوان «متى كانت الحداثة؟» إلى استعادة واقعية القرن التاسع عشر العظيمة .[٥٧] . وتذكرنا هذه الدعوى برفض لوكاش المبكر «للحداثة التعبيرية» (expressionist modernism) . إلا أنه في هذا الشكل الجديد يبدى سأمه من رتابة الماركسية البنيوية والتحليل النفسى لدى لاكان ونقد بريشت «للواقعية الكلاسيكية» التي حددت طريق ما بعد البنيوية الإنجليزية . ويزعم البعض أن «ساحر» (Voodoo) بريشت قد انطفأ بريقه واتخذ نهج النزعات والتيارات التي ولى زمانها كالماركسية والحداثة والشيوعية . ونرى من جانبنا أن ما بعد الحداثة اليسارية تحتاج إلى تصحيح تراث يعد بريشت مثالا بارزا له بدلا من الإذعان لرفضه .[٥٨] وكان وصف بريشت لنوع شعبى مرن وتجريبى من الواقعية يتسم بالفعل بالتعددية والديمقراطية والانفتاح أمام إعادة النظر ، سواء الآن أو في فترات سابقة .

إن التراث الذي يجمع بين بريشت ووالتر بنيامين ، بين الفنان والفرق المسرحية لألمانيا فايمار والريادة السوفيتية الثورية يمثل نقطة اقتراب من الحداثة السلفية الأنجلو أمريكية . ويعد والتر بنيامين - وهو أحد شراح بودلير وبريشت وبروست وكافكا - بديلا مفيدا لمعاصره ت . س . إليوت . ففى حين كان إليوت يتمنى أن يستوعب الأشياء العارضة والشظايا التي كان

بودلير قد وصفها بأنها سمة الحداثة وأمارتها وأن يجمع بينها في وحدات من تراث قادر على تصحيح مساره ذاتيا ، كان بنيامين يضم صدماتها وهزاتها في تاريخ يبنيه الكفاح المتواصل أو سلسلة من القديم والمعاصر معا . ومفهومه عن «العصر الحاضر» (Jetztzeit)[٥٩] حين يخرج الماضي من سلسلة التاريخ المتصلة ليعيد تشكيل صورة الحاضر يقدم بديلا لمبدأ «التجديد» الذي تقول به الحداثة السلفية .

إذا كانت صورة بريشت في ظن البعض قد تعرضت للتشوه بفعل تاريخ «الاشتراكية القائمة» ، وإذا كانت أفكار بنيامين عن المكنون الديمقراطى للتقنيات الجديدة تعد في نظر البعض ساذجة في أعلى تقدير لها ، فإنَّ «جماليات الآلة» بالنسبة للإبداع السوفيتى الثورى قد تلقى هزيمة نكراء في كلتا الحالتين . وعتبر الفن السوفيتى لدى البعض موضوعا لبدعة سياسية أو جزءا من أسطورية جيل ١٩٦٨ الذي يمعن النظر في أعماق جودار وجيغو فيرتوف وآينشتاين .[٦٠] إلا أن البرنامج الذي يرمى إلى الاستخدام الشعبى للتكنولوجيا الجديدة والعمل التعاونى والسيطرة الشعبية على السينما والمسرح والتصوير والتصميمات الصناعية والحلية يظل في نظرى نموذجا لا يقدر بثمن . إذ يحتوى عصر الاستهلاكية المفرطة على كل المبررات التي تؤيد السيطرة الديمقراطية على وسائل الإنتاج الفنية الجديدة . ويحتاج تدوين سجل تاريخى أكثر كمالا للفن السوفيتى وفن فايمار إلى تدريبنا على الطريقة التي نسيطر بها على هذه النماذج من جديد لهذا الغرض . كما أننا في حاجة إلى سجل يحوى ما شهدته فترة ما بعد الحرب من جماعات

مستقلة في النشر والمسرح والسينما والڤيديو . فهل تعد هذه النتيجة حتمية للانطلاق إلى ما وراء المحلية؟ إن التساؤلات من هذا النوع عن سلامة المغامرات المحلية والاجتماعية وترابطها باتت تسيطر على المناقشات التي تدور حول ما بعد الحداثة . وهي تساؤلات عن المستقبل بقدر ما هي عن الحاضر والماضي القريب .

هوامش

1. Frank Kermode, "Modernisms" in Continuities (London, 1968), p. 27.

والاستشهادات التالية من هذا المقال مرفقة بأرقام الصفحات في النص.

2. Peter Faulkner (ed.), A Modernist Reader, Modernism in England 1910-1930 (London, 1986), p. 13.

٣ – لمزيد من المناقشات عن الاختلاف حول تاريخ فترات الحداثة، انظر

Malcolm Bradbury & James McFarlane (eds.), Modernism (Harmondworth, 1976), pp. 30-4.

٤ – انظر ارنولد توينبي A Study of History ، المجلد التاسع (لندن، ١٩٥٤).

5. Virginia Woolf, "Mr Bennett and Mrs Brown" (1924) in Collected Essays, Vol. 1 (London, 1971), p. 320.

6. Roger Fry, "Preface" to "Catalogue of the Second Post-Impressionist Exhibition of 1912, Vision and Design (London, 1921), pp. 241, 211-21.

7. T. S. Eliot, The Criterion (Apnl 1924).

8. T. S. Eliot, "Ulysses, Order and Myth". in Selected Prose, ed. F. Kermode (London, 1975), pp. 177-8.

9. Robert Graves & Laura Riding, A Survey of Modernist Poetry, 1927, pp. 88, 84.

والاستشهادات التالية منه مرفقة بأرقام الصفحات في النص.

10. Delmore Schwartz, "T. S. Eliot as the International Hero", ın Literary Modernism, ed. Irving Howe (Greenwich, 1967), pp. 277, 279.

11. F. R. Leavis, "Retrospect 1950", in New Bearings in English Poetry (1950), Harmondsworth, 1967), p. 177.

12. Leslie Fiedler, "Cross the Border-Close the Gap (1969) in The C.ollected Essays of Leslie Fiedler, vol. 2 (New York, 1971), pp. 461-85.

13. Davıd Antin, "Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in

American Poetry", Boundary, 2. 1 (Fall, 1972): 98-133.
14. Delmore Schwartz, "The Present State of Poetry", in Antin, ibid., p. 101.
15. Donald Davie, Articulate Energy (London, 1955), p. 147.
16. Ian Hamilton, "Interviews with Philip Larkin & Christopher Middleton", in Twentieth-Century Poetry, ed. Graham Martin and P. N. Furbank (Milton Keynes, 1975), p. 243.
17. Alfred Kazin, "On Modernism", The New Republic (17 January 1976): 29-31.
18. Harry Levin "What Was Modernism?" in Refractions, pp. 284, 273, 294-5.
19. Richard Ellmann & Charles Fiedleson Jr (eds), Preface to the Modern Tradition (N. Y. and Oxford, 1965), p. vii.
20. Irving Howe, "The Idea of the Modern" in Literary Modernism, ed. Irving Howe, op. cit., pp. 11-40.

والاستشهادات التالية منه مرفقة بأرقام الصفحات في النص.

21. Irving Howe, "New York Intellectuals", in ibid., p. 265.
22. Susan Sontag, Against Interpretation (New York, 1976), p. 297.
23. Leslie Fiedler, "The New Mutants" i Collected Essays, op. cit., p. 379.
24. Leslie Fiedler, "Cross the border-Close the Gap", in ibid., p. 464.
25. Ihab Hassan, "The Culture of Postmodernism", in Theory, Culture and Society, 2, 3 (1985): 123.
26. Christine Brooke-Rose, A Rhetoric of the Unreal (Cambridge, 1981), pp. 346-9.
27. Ihab Hassan, "The Culture of Postmodernism" in Innovation/Renovation. New Perspectives on the Humanities, ed. Ihab Hassan & Sally Hassan (Madison, 1983), p. 29.
28. Ihab Hassan, "The Culture of Postmodernism", op. cit., p. 122.
29. Ihab Hassan, "The Critic as Innovator" in Amerikastudien, 22, 1 (Stuttgart, 1977): 56, 61.
30. Ihab Hassan, "Ideas of Culture Change" in Hassan and Hassan (eds), op. cit., p. 31.
31. Raman Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, 2nd edn (Brighton, 1989), p. 72.
32. Andreas Huyssen, After the Great Divide, Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Bloomington, 1986), p. 207.
33. Alex Callinicos, Against Postmodernism (Cambridge, 1989), p. 67.
34. Ibid., p. 71.
35. Susan Rubin Suleiman, "Naming and Difference", op. cit., p. 255
36. Alice Jardine, Gynesis: Configurations of Women and Modernity (Ithaca, 1985), p. 22.
37. Huyssen, op. cit , p. 206.
38. Jacques Derrida, Writing and Difference (1967) trans. and with introduction by Alan Bass (Chicago, 1978), p. 288.

39. Huyssen, op. cit., p. 308.

40. Susan Sontag "Notes on Camp" (1964 in Susan Sontag Reader, Introduction by Elızabeth Hardwick (Harmondsworth, 1983), pp. 115, 116.

٤١ – هناك مقدمة عن هذا الضرب من الشعر في Charles Bernsteın and Bruce Andrews (eds), The L=A=N=G=U=A=G=E Book (Carbondale, 1984).

42. Jerome Klinkowitz, Literary Disruptions: The Making of a Post -Contemporary American Fiction, 2nd edn (Urbana, 1980), p. 19.

43. Ibid., p. 20.

44. Raymond Federman (ed.) Surfiction: Fiction Now ... And Tomorrow (Chicago, 1975), pp. 8-9.

45. Jean Baudrillard, America (1986) trans. Chrıs Turner (London, 1988), p. 84.

46. Fredric Jameson, "The Politıcs of Theory", ın Modern Criticism and Theory. A Reader, ed. David Lodge (London, 1988), pp. 377-8.

٤٧ – انظر المناقشة الواردة في Steven Connor, Postmodernıst Culture, op. cıt., pp. 43-50.

48. Anders Stephanson, "Regarding Postmodernism - a Conversation with Fredric Jameson", in Universal Abandon? The Politics of Postmodernism, ed. Andrew Ross (Edinburgh, 1989), p. 17.

49. Mike Davıs "Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism" ın Postmodernism and its Discontents, ed. E. A. Kaplan (London, 1988), pp. 80-1.

50 Elızabeth Bird et al., "On Postmodernısm and Articulation", ed. Lawrence Grossberg, Journal of Communication Inquiry, 10 (Summer, 1986): 46.

51. Chantal Mouffe, "Radıcal Democracy: Modern or Postmodern?" ın Universal Abandon? op. cıt., p. 36.

52. Meaghan Morris, Introduction to the Pirate's Fiancée. Femınısm, Readıng, Postmodernısm (London and New York, 1988), pp. 1-16.

٥٣ – انظر المناقشة الواردة في مقدمة كتابنا هذا والمقالات الواردة في Feminism/Postmodernısm, ed. Linda Nıcholson (New York and London, 1990).

٥٤ – وردت في صحيفة الحارديان، ٤ نوفمبر ١٩٨٩، ص ٢٥.

٥٥ – بالاضافة إلى مثال يورحن هابرماس، نظر المناقشة الواردة في Ernesto Laclau & Chantal Mouffe, Hegemony and Socıalıst Strategy (London, 1985).

٥٦ – وجهة نظر تعتنقها ليندا هاتشيون في Poetics of Postmodernısm. Hıstory, Theory, Fiction (London and New York, 1988). Ch. 1-3.

57 - Raymond Williams, "When was Modernism?" ın The Polıtıcs of Modernism (London and New York, 1989), pp. 31-5.

58 - Peter Brooker, "Introduction. Why Should Brecht's Name be Mentioned?" in Bertolt Brecht. Dıalectics, Poetry, Polıtıcs (London and New York, 1988).

59 - Walter Benhamın, "Theses on the Philosophy of Hıstory" in Illuminatıons (1955), ed Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (London, 1973), p. 263.

60 - Introduction to Ian Christie and Richard Taylor (eds), Film Factory: Russian and Sovıet Cınema ın Documents (London and New York, 1988).

الجزء الأول

1

مواقف فى الحداثة

ظلت الدراسات التي تتناول الحداثة في الفترة التي أعقبت الحرب تتبع نهجين رئيسيين ، أولهما في النقد الأنجلو أمريكى ، والآخر في الماركسية الغربية . وقد وردت بالمقدمة السبل التي تم بها جمع مذهب الحداثة والدفاع عنه وإعادة كتابته أو نبذه في النهج الأول . أما النهج الآخر ، فقد تمت صياغته الكلاسيكية في العشرينيات والثلاثينيات وكان قد بدأ بمناظرات في النقد والفلسفة السوفيتية والأوربية في أواخر القرن التاسع عشر . وظل هذان النهجان حتى الستينيات دون أن يبدى كل منهما اعترافا كبيرا بالآخر (ولا يزال من النادر أن تتم مناقشتهما معا) رغم أن النهج الأخير قد نقل قاعدته فعليا إلى ساحة النقد الأمريكى في الثلاثينيات والأربعينيات حين تم نقل معهد فرانكفورت للبحوث الاجتماعية برئاسة ماكس هوركهايمر وتيودور أدورنو إلى نيويورك ، وعندما سعى العديد من فنانى الإبداع الأوربى إلى العمل بالولايات المتحدة واللجوء إليها . ويقال إن هذا

المعهد مر باضطرابات شهدها «المناخ الثورى المضاد بالثقافة الأمريكية في ذلك الوقت» (علم الجمال والسياسة ، لندن ، ١٩٧٧ ، ص ١٠٥) وأنه حيَّد سياسة مطبوعاته تبعا لذلك . وهناك شخصيات مثل بريشت وجدت أن الحياة والفكر غير ملائمين في الولايات المتحدة ، خاصة في هوليوود . وقد تكون الظروف في ذلك الوقت قد حالت دون قيام حوار بين القيم الفكرية والفنية في المجتمعات المتحاربة . إلا أن السينما الأمريكية كانت متأثرة تأثرا بالغا بالتعبيرية الأوربية . وكان أدورنو على وجه الخصوص يمارس دفاعا رقيقا يميل إلى الزهد عن الحداثة ، مما كان أقرب إلى قلوب أوائل النقاد الأمريكيين ، ولو أنهم ظلوا لفترة طويلة في حقبة ما بعد الحرب لا يعترفون به . وقد نلاحظ كذلك أن المناظرات التي شارك فيها كل من أدورنو وبريشت ولوكاش وبنيامين كانت قد قدمت بالفعل مجموعة من الإجابات على تساؤل هارى ليفن : «ماذا كانت الحداثة؟» في عام ١٩٦٠ .

وظلت الموضوعات التي تناولتها «الماركسية الغربية» (عن استخدام التكنولوجيا الحديثة وتأثيرها على الفن والثقافة العامة وعلى التجربة الإبداعية والاتجاه الواقعى) ذات صلة بالمناقشات الدائرة حول ما بعد الحداثة . ويظل كل من بنيامين وبريشت في مكانة المعلم كما ورد في المقدمة . ويبدو استخدام بريشت في «مسرحه الملحمى» للسرد الروائى المتقطع والتلميحات التاريخية والموسيقى وشكل خشبة المسرح على وفاق تام مع الاستراتيجيات غير المتمركزة لما بعد الحداثة .

ثانيا ، إن كتاب أدورنو يثير تساؤلات حول استمرارية المناقشة الحداثية

وبعد الحداثية كما يتضح في إعجابه بصامويل بيكيت الذى يتنازعه كلا المعسكرين . وقد وجد هربرت ماركوس الذى يعد أحد أعضاء مدرسة فرانكفورت ممن كان لهم تأثير على الحركات الثقافية المضادة في الستينيات في مفهوم «التسامح القمعى» (repressive tolerance) و «اللا تسامى» (desublimation) – أى استيعاب المنشقين والوفاء بالاحتياجات في المجتمع المفرط في الاستهلاكية – ما يراه كثيرون على أنه السمة المميزة لما بعد الحداثة الثقافية . ورغم قلة عدد من يقرون الحداثة بمفاهيمها الأصلية ، إلا أن رفض لوكاش لها باعتبارها عرَضا عدميا قائما على الخبرة الذاتية من أعراض الاغتراب في ظل الرأسمالية قد عاد في صورة حكم على ما بعد الحداثة المتأخرة . وقد يحدد الكثيرون آراءهم على غرار آراء لوكاش لصالح الواقعية . فنرى فردريك جيمسن مثلا في قوله بأن التيارات الراهنة لانقسام الحداثة واضطرابها قد أصبحت عادة ثقافية ، يرى أن هذه التيارات نفسها تتطلب الهزة التصحيحية للواقعية – أى «طريقة أشمل للنظر إلى الظواهر» (*علم الجمال والسياسة* ، ١٩٧٧ ، ص ٢١١) . ويرى كذلك أن تحويل المجردات إلى ماديات في المجتمعات الرأسمالية المتأخرة يحتاج إلى نوع جديد من الواقعية إذا ما شئنا فهمه ومقاومته . و «قد يكون لوكاش هو الذى يحمل لنا الكلمة الأخيرة والفاصلة اليوم» (نفس المصدر ، ص ٢١٢) .

ولكن هذا لا يعنى أن المناقشات الدائرة حول الحداثة تفرغ المناظرات حول ما بعد الحداثة من مضمونها مسبقا . ومع ذلك ، فهى تبين بالفعل كيف يمكن أن تتسم المفاهيم الأسبق والآراء الأقدم بالإطناب والتكرار أو تحتاج إلى

نظرة تطبيقية جديدة .

وقد تمت مناقشة أعمال الشخصيات المذكورة مرات ومرات . ويعد كتاب «علم الجمال والسياسة» (Aesthetics and Politics) بصورة خاصة من الأعمال المفيدة ويحوى آراء هامة لكل من أدورنو وبريشت ولوكاش وبنيامين وتعليقات هامة أخرى . وقد اخترنا الأجزاء التالية لتقديم هذه الأعمال ولأهميتها بالنسبة للمناقشات الدائرة حول ما بعد الحداثة .

١ ـ جورج لوكاش : من «معنى الواقعية المعاصرة»
برتولت بريشت: من «الشعبية والواقعية»

استمرت المناظرة التي دارت بين لوكاش وبريشت في الثلاثينيات حول أشكال «الواقعية النقدية» أو «الاجتماعية» وما لها من أثر سياسى على نفس الدرجة من الأهمية كموضوع رئيسى في النقد الماركسى . كان لوكاش يقوِّم الواقعية الأدبية لروائيين من أمثال بلزاك وتوماس مان باعتبارها انعكاسا صادقا للعوامل الحاسمة الهامة في «عملية الحياة» . فيرى أن «الرواية الواقعية تتواصل في وحدة الفرد والكون الذى يحوى «إجماليته المدمجة» مع «الإجمالية الموسعة» للكيان الاجتماعى الكلى وترصد حركته التقدمية رصدا أمينا .

وكان لوكاش في الثلاثينيات يهاجم التعبيرية الحداثية (modernist expres-sionism) ، وخاصة لفشلها في الوفاء بهذه المعايير . ثم عاد فيما بعد إلى النقد الرصين للحداثة في كتابه «معنى الواقعية المعاصرة» ، وفيه يرى لوكاش في الحداثة تعزيزا للاغتراب الرأسمالى ، وهى النظرة التي عارضها كل من أدورنو (الذى كان يرى في الحداثة إنكارا لذلك الواقع) وبريشت . وفى كتابه هذا ، أثنى لوكاش على واقعية بعض مسرحيات بريشت (*جاليليو* ، *الأم شجاعة* ، *دائرة الطباشير القوقازية*) إلا أن تفسيراته لم تكن أبدا نفس تفسيرات بريشت . فقد سعى بريشت إلى أخذ الوسائل الفنية التجديدية الحداثية إلى أقصى مداها . وفى رده على النمط «الشكلى» للواقعية لدى لوكاش ، نراه يعرض نمطا شعبيا مرنا من الواقعية مفتوحا أمام

التجريب والاستعانة بوسائل الإعلام الجديدة وأمام الظروف المتغيرة . وكان هدفه الذى يرمى إليه من وراء هذه «الحداثة الماركسية» التي تم فهمها بصورة جدلية هو الحث على اكتساب معرفة نقدية «القوانين تطور» المجتمع ، وبالتالى تحقيق سيطرة شعبية على الواقع القائم والمستقبل المرتقب .

يبدو أن التطورات التي طرأت على نظرية ما بعد الحداثة ، بما في ذلك تأثير التحليل النفسى ونظرية التفكيك على النقد الماركسى قد تجاوزت تأملات لوكاش وأفكاره عن الوحدة الأدبية والإجمالية الاجتماعية ، وجعلت بريشت يبدو وكأنه معاصر لنا من جديد . على أية حال ، فالمناقشات التي سبقت الإشارة إليها تدل على عدم وجود إجماع حول هذه الأمور .

(لمزيد من المناقشات ، انظر Klaus Völker, *Brecht: A Biography* (London and Boston: Marion Boyers, 1979); Lunn, *Marxism and Modernism* (1982).

● جورج لوكاش : من «معنى الواقعية المعاصرة»

إن أدب الواقعية الذى يهدف إلى تصوير الواقع تصويرا أمينا يجب أن يبين كلا من الاحتمالات المادية والمجردة للبشر في مواقف من هذا النوع . فما أن يتم الكشف عن الاحتمالات المادية للشخصية ، فإن إمكاناتها المجردة أو المعنوية تبدو غير حقيقية في جوهرها . فيتحدث مورافيا مثلا في روايته بعنوان «أولئك الذين لا يبالون» عن شاب تربى في أسرة برجوازية مضمحلة يسمى ميشيل . يقرر ميشيل قتل الشاب الذى أغوى أخته . وفى اتخاذه لقراره ورسمه لمخطط القتل ، نجد عددا كبيرا من الإمكانات

والاحتمالات المعنوية الموحية معروضة أمامنا ولكن لسوء طالع ميشيل ، يتم تنفيذ خطة القتل بالفعل . ومن التفاصيل الرهيبة للتنفيذ ، تبدو شخصية ميشيل كما هى في حقيقتها ، أى شخصية تمثل الخلفية التي كان يتصور أنه فر منها في خياله الذاتى .

إن الاحتمالية (potentiality) التجريدية تنتمى إلى عالم الذاتية تماما . في حين أن الاحتمالية المادية تتعلق بالجدلية بين ذاتية الفرد والواقع الموضوعى . من ثم ، فالعرض الأدبى للواقع الموضوعى تتضمن وصفاً لأشخاص حقيقيين يعيشون في عالم ملموس وحقيقى . ولا يمكن للاحتمالية المادية لفرد من الأفراد أن تتميز عن «اللا نهائية السيئة» للاحتمالية المعنوية الخالصة لتخرج كاحتمالية فاصلة لهذا الفرد بعينه في تلك المرحلة من تطوره بعينها إلا بتفاعل شخصيته مع البيئة المحيطة بها . وهذا المبدأ وحده هو الذى يتيح للفنان أن يميز بين الاحتمالية المادية والمجردات التي لا حصر لها .

على أى الأحوال ، فالوجود الذى تقوم عليه صورة الإنسان في أدب الحداثة تدحض هذا المبدأ . فاذا تطابقت «الحالة الإنسانية» - أى الإنسان في وجوده الفردى المنعزل العاجز عن إقامة علاقات لها معنى - مع الواقع ذاته ، فإن التفرقة بين الاحتمالية المعنوية التجريدية والمادية الملموسة تصبح لاغية وتتجه التصنيفات نحو الاندماج . من هنا ، يتحدث سزار پاڤيز وجون دون پاسوس ومعاصره الألمانى ألفرد دوبلن عن تذبذب شديد بين «مذهب الحاصلية السطحية» (verisme أى النزوع نحو تفضيل ما هو عادى في سماته على ما يتسم بالبطولية : المترجم) وبين «التعبيرية التجريدية» . وفى نقده

لدوس پاسوس ، يقول پاڤيز إن الشخصيات الروائية «ينبغى خلقها عن اختيارية متعمدة وبوصف دقيق للسمات الفردية المتميزة» مما يوحي بأن رسم دوس پاسوس لشخصياته يمكن أن يتحول من فرد لآخر . ثم يصف النتائج الفنية بقوله « . . . فبتعزيز ذاتية الإنسان على حساب الواقع الموضوعى لبيئة تبدأ ذاتية الإنسان نفسها في الضعف والتدهور» .

والمشكلة هنا أيضاً آيديولوجية . وليس معنى هذا أن الآيديولوجيا الخاصة بالكتابات الحداثية تتطابق في كل الحالات ؛ بل على العكس ، فالآيديولوجيا تتواجد في أشكال شديدة التباين بل ربما التناقض أيضا . فرفض الموضوعية القصصية والإذعان للذاتية قد يتخذا صورة تيار الوعى لدى جويس أو «السلبية الفاعلة» لدى موسيل أو «السلوك العشوائى» لدى جيد حيث تؤدى الاحتمالية التجريدية إلى شبه إدراك واقعى . وكما تفصح الشخصية الفردية عن ذاتها في لحظات اتخاذ القرار في الحياة ، كذلك تفعل في الأدب . وإذا ما ضاع الفارق بين الاحتمالية المادية والمعنوية ، وإذا تطابق باطن الإنسان مع الذاتية المعنوية ، فإن الشخصية الإنسانية تتعرض للتفكك لا محالة .

يصف إليوت هذه الظاهرة وهذا التوجه في تصوير شخصية الإنسان في قوله :

«شكل بلا نمط ، ظل بلا لون . . .

قوة مشلولة ، إيماءة بلا حركة . . .»

وبموازاة تفكك الشخصية ، ثم تفكك يصيب العالم الخارجى . وهذه

مجرد نتيجة أخرى من نتائج مناقشتنا . إذ يركز التطابق بين الشخصية الإنسانية المعنوية والمادية على افتراض أن العالم الموضوعى غير قابل للتفسير في جوهره . وهناك بعض من كبار أدباء الحداثة وكتّابها يعترفون بهذا في محاولة منهم لتقديم اعتذار نظرى . وتعد هذه الاستحالة النظرية التي تحول دون فهم الواقع نقطة الانطلاق في الغالب ، وليست تدعيما للذاتية . ولكن على أى الأحوال ، فإن الصلة واضحة . يقول لنا الشاعر الألمانى جوتفريد بن مثلا إنه «ليس هناك واقع خارجى ؛ بل هناك وعي إنسانى دائم البناء والتعديل وإعادة بناء عوالم جديدة من صنع إبداعه» . وكدأبه دائما ، يحاول موسيل أن ينحو بهذا الاتجاه الفكرى منحى أخلاقيا . فنرى أولريش بطل روايته «رجل بلا معالم» حين يوجه له سؤال عما يفعل لو كان في مكان الله ، يجيب قائلا : «كنت سأضطر إلى الغاء الواقع» . فالوجود الذاتى «دون معالم تميزه» يعد جزءا مكملا لإنكار الواقع الخارجى .

وإنكار الواقع الخارجى ليس دائما مطلوبا بمثل هذه القسوة النظرية ؛ بل نجده ماثلا في كل أدب الحداثة تقريبا . وكان موسيل في حديثه ذات مرة قد حدد الفترة بين ١٩١٢ و ١٩١٤ باعتبارها أفضل فترات كتاباته الروائية . إلا أنه سرعان ما صحح عبارته بقوله :

«ولكنى مصر على أنى لم أكتب رواية تاريخية ؛ فأنا لا أهتم بالأحداث الحقيقية . . . فالأحداث قابلة للتغير . بل أهتم بما يتسم بالأصالة . كما أوجه اهتمامى لما يمكن تسميته بالجانب المخيف من الواقع»

ولكلمة «مخيف» وقع خاص ؛ فهى تشير إلى اتجاه رئيسى في أدب

الحداثة ، ألا وهو تخفيف حدة الواقع . والتفاصيل الوصفية لدى كافكا تتميز بدرجة فائقة من المباشرة والصدق . لكن براعة كافكا تتجه في الحقيقة إلى الاستعاضة بنظرته القلقة إلى العالم عن الواقع الموضوعى . فالتفاصيل الواقعية هى تعبير عن لا واقع مخيف ، عن عالم من الكوابيس يعمل على إثارة القلق . ويمكن أن نرى نفس هذه الظاهرة لدى كتّاب يحاولون الربط بين تكنيك كافكا وبين توجه نقدى للمجتمع . ومن هؤلاء الكتّاب الألمان من أمثال ڤولفجانج كوبن في روايته الساخرة عن بون بعنوان «الصوبة» (Das Treibhaus) . ونجد تخفيفا مماثلا لحدة الواقع يشكل أساسا لتيار الوعي لدى جويس . ويشتد هذا الاتجاه بالطبع حيثما يكون تيار الوعي ذاته هو الأداة التي يعرض بها الواقع . وعندما يكون تيار الوعي تيارا لذات غريبة الأطوار أو لشخصية بلهاء ، كما في الجزء الأول من «الضجيج والغضب» لفوكنر أو في صورة أشد تطرفا في «مولوى» لبيكيت .

إذن فتخفيف حدة الواقع وتفكيك الشخصية مسألة تبادلية ؛ فكلما ازداد المرء قوة ، ازداد الآخر قوة مثله . ويشكل الأساس فيهما معا الافتقار إلى رؤية ثابتة للطبيعة الإنسانية ، حيث يهبط الإنسان ليصبح مجموعة من الشظايا التجريبية المفككة .

● **برتولت بريشت : من «الشعبية والواقعية»**

ونصل الآن إلى مفهوم «الواقعية» ، فهو مفهوم قديم استخدمه كثير من البشر لأهداف عديدة . وعلينا أن نسبر غوره قبل أن نبدأ في استخدامه عمليا . وهذا أمر ضرورى ، لأن الشعوب حين تتسلم مواريثها لابد أن

تكون هناك عملية جرد وتسليم وتسلم . والأعمال الأدبية لا يمكن تسلمها كما تسلم المصانع ، ولا يمكن لأشكال التعبير الأدبى أن تنتقل كما تنتقل المناهج الصناعية . والكتابة الواقعية التي يقدم التاريخ أمثلة عديدة عليها تتوقف على كيفية استخدامها ومتى استخدمت وأى الطبقات استخدمتها ، وذلك حتى في أدق تفاصيلها . فحين نتصور في أذهاننا شعبا يكافح في سبيل تغيير العالم القائم ، لا ينبغي لنا أن نتعلق بقواعد وأسس «مجربة» لسرد حكاية أو بأنماط من تاريخ الأدب أو بقوانين جمالية لا تبلى . ولا ينبغي لنا أن نزيل الواقعية الشهيرة عن بعض الأعمال . بل ينبغي أن نحسن استخدام شتى الوسائل قديمة كانت أو جديدة ، مجربة أو غير مجربة ، وسواء كانت مشتقة من الفن أو من مصادر أخرى في سبيل أن نضع الواقعية الحية بين أيدى الأحياء بحيث يمكن السيطرة عليها وتطويعها . وعلينا أن نراعى ألا ننسب الواقعية إلى شكل روائى تاريخى بعينه ينتمى إلى فترة بعينها كفترة بلزاك مثلا أم تولستوى لكى نقيم معايير شكلية وأدبية خالصة للواقعية . وعلينا ألا نقصر أنفسنا على الحديث عن الواقعية في حالات يمكن للمرء فيها مثلا أن يشم ويرى ويحس بما هو منتظر أو في حالات يتم فيها تهيئة «الجو العام» . ويتطور القصص بطريقة تتم فيها تعرية الشخوص نفسيا .

إنَّ مفهومنا عن «الواقعية» لابد أن يكون فضفاضا وسياسيا ومتحررا من القيود الجمالية ومستقلا عن الأعراف السائدة . فلفظ «واقعى» معناه «كشف شبكة المجتمع العلّية وعرض وجهة النظر المهيمنة باعتبارها وجهة

نظر القوى المهيمنة ، والكتابة من منظور الطبقة التي هيأت أعرض الحلول لأشد المشكلات إلحاحا في المجتمع الإنسانى وإلقاء الضوء على ديناميات التطور والتركيز على الماديات المحسوسة في سبيل تشجيع التجريد .

إن علينا أن ندع الفنان يستخدم كل خياله وأصالته وروحه الساخرة وقوته الخلاقة في سبيل تحقيقها . ولا يحق لنا أن نقتصر على أنماط أدبية بكل تفاصيلها أو أن نجبر الأديب على اتباع قواعد صارمة معينة في سرده للقصص . وعلينا أن نقر بما اصطلح على تسميته بالكتابة الحسية (التى يمكن للقارئ أن يشم ويتذوق ويحس بكل شيء) . كما أن هذه «الكتابة الحسية» لا ينبغي أن تتطابق تلقائيا مع الكتابة الواقعية ، لأننا سنرى أن هناك أعمالا أدبية دونت بصورة حسية ولكنها لا تعد واقعية ، وأعمالا واقعية ولكنها لم تكتب بصورة حسية . علينا أن نخوض بحذر في مسألة ما إذا كانت القصة تتطور في أفضل تطور لها من خلال التركيز على تعرية الشخوص نفسيا . وقد يشعر قراؤنا بأنهم لم يتلقوا مفتاح ما يحدث إذا ما استمالتنا مجموعة من الفنون للمشاركة في العواطف الدفينة لأبطال كتبنا . وإذا ما استولينا على نمطي بلزاك وتولستوى دون تمحيص دقيق ، فقد نرهق قراءنا كما أرهقهم هذان الكاتبان . فالواقعية ليست مسألة شكل وحسب . واذا ما تقمصنا نمطي هذين الأديبين الواقعيين ، فإننا لن نكون واقعيين .

إن الوقت يمضى دفاقا ، ولولا أنه يمضى على هذا النحو ، لكان المستقبل المنظور ضعيفا بالنسبة لمن لا يملكون مناضد ذهبية يجلسون إليها . فالأنماط يصيبها البلى والبواعث يعتورها الفشل ، والمشكلات الجديدة تلوح في

الأفق وتحتاج إلى تقنيات جديدة . والواقع يتغير وعلى وسائل عرضه أن تتغير تبعا له . فلا شيء يخرج من لا شيء ؛ فالجديد ينبع من القديم ، لكن هذا نفسه هو ما يجعله جديدا .

إن الظالمين لا يظهرون دائما بنفس القناع . ولا يمكن إسقاط الأقنعة دوما بنفس الأسلوب . وهناك كثرة من الخدع والمناورات للإفلات من الضوء المسلط عليها . ومدقاتهم العسكرية غالبا ما تسمى طرقا للسيارات ودباباتهم تطلى بحيث تبدو كما لو كانت أشجارا كثيفة الأوراق . ويمكن لعملائهم وزبانيتهم أن تكون لهم أيدٍ خشنة كما لو كانوا عمالا كادحين . نعم ، إنَّ تحويل الصياد إلى فريسة يحتاج إلى براعة ؛ وما حظي بالشهرة بالأمس قد يفقدها اليوم . فأهل الأمس ليسوا أهل اليوم .

وكل من لا يتقيد بالأفكار الرسمية السابقة التجهيز يعلم أن هناك سبلا شتى لقمع الحقيقة وطرقا عدة للتعبير عنها . وإن السخط على الظروف اللا إنسانية يمكن استثارته بسبل عدة بالوصف المباشر بصورة تدعو للرثاء أو في صورة حقيقية ثابتة أو بسرد الحكايات والقصص ذات المعنى الأخلاقى أو بإلقاء النكات أو بالتعبير المخفف أو المبالغ فيه . وفى المسرح ، يمكن عرض الواقع في شكل حقيقة أو خيال . ويمكن أن يستغنى الممثلون عن الماكياج أو يخففوا منه ليظهروا «على طبيعتهم» . وقد يكون الأمر برمته زيفا . وقد يضعوا على وجوههم أقنعة غريبة الشكل ويقدموا الحقيقة . وليس هناك ما نجادل فيه في هذا الصدد . بل ينبغي لنا أن نسأل الوسيلة عن الغاية . والشعب يعرف كيف يوجه هذا السؤال . والتجارب الجليلة التي قدمها

بسكيتور في المسرح (وتجاربى أنا شخصيا) والتى تضمنت الإطاحة بالأشكال النمطية المتعارف عليها وجدت أكبر تأييد لها في أشد كوادر الطبقة العاملة تقدمية . فكان العمال يحكمون على كل شئ بمقدار ما يحتويه من حقيقة . ويرحبون بأى تجديد يساعد على تقديم الحقيقة وعرض الآليات الحقيقية للمجتمع . ويرفضون ما يبدو عبثا كالآلات التي تعمل من تلقاء نفسها ، أى ما لا يُجنى من ورائه هدف أو ثمرة . ولم تكن مناقشات العمال أدبية أو مسرحية خالصة . فلم يكن منهم من يقول مثلا : «إن المسرح والسينما لا يجتمعان» أو أشياء من هذا القبيل . وفى حالة ما إذا كانت السينما قد تم تمزيقها بصورة غير مناسبة ، كان أقصى ما يقال هو أن «هذا الجزء من الشريط السينمائى أو ذاك لا ضرورة له» أو أنه «يشتت الانتباه» مثلا .

إذن ، فالمعايير الخاصة لما هو شعبى وواقعى يجب انتقاؤها بعناية شديدة بل بعقل مفتوح أيضا ، ويجب أن يستدل عليها من الأعمال الواقعية المتاحة أو الأعمال الشعبية المتوفرة ، كما هو الحال في الغالب . ومثل هذا التوجه يؤدى إلى نشأة معايير شكلية خالصة . كما أن قضايا الشعبية والواقعية يحددها الشكل .

إن المرء لا يستطيع أن يحدد ما إذا كان العمل الأدبى واقعيا أم غير واقعى بمجرد اكتشاف وجه شبه بينه وبين الأعمال الأدبية الموجودة التي اشتهرت بأنها واقعية ، والتى لابد أنها كانت تعتبر واقعية في وقتها . ففي كل حالة ينبغي مقارنة الصورة التي تعكس الحياة ، وليس بصورة أخرى . بل بالحياة

الحقيقية التي يتم وصفها . كذلك عندما يتصل الأمر بالشعبية ، هناك معيار شكلى تماما ينبغي الحذر منه . فلا سبيل لضمان وضوح عمل أدبى ما بمجرد كتابته بنفس الأسلوب الذى كتبت به أعمال أخرى استوعبها الناس . كما أن هذه الأعمال الأخرى لم يتبع فيها نفس الأسلوب الذى اتبع قبلها . فقد كان هناك ما يجعلها مفهومة وواضحة . وعلينا أن نفعل من جانبنا ما ييسر لنا فهم الأعمال الجديدة . فبالإضافة إلى «كون» الشىء شعبيا ، هناك ما يمكن أن «يجعل» الشىء شعبيا أيضا .

٢ . والتر بنيامين :

من «الأعمال الأدبية في عصر النسخ الآلي»*.

إن الإنجاز الذى حققه بنيامين هو ربط ظهور الحداثة بتغير ظروف المعاصرة . من ثم ، فقد أفرزت البيئة الجديدة التي قدمتها شوارع باريس العريضة وبانكاتها في أواخر القرن التاسع عشر نمطا حضاريا جديدا ، وهو شخصية المتسكع أو الهائم على وجهه . وهو نمط تم تصويره في شخصيات بودلير وفى أشعاره . وموجز الدراسة التي قدمها بنيامين عن بودلير هو أن الفن ذاته في ظل الرأسمالية يتحول إلى مجرد سلعة . ولكن الحفاظ على استقلاليته ووحدة كيانه في ظل مبدأ «الفن لذات الفن» لم يكن ليتم إلا بفصله عن التقنيات الجديدة وعن الكيان الاجتماعى . وفى مقالة له بعنوان « الأعمال الأدبية في عصر النسخ الآلى» ، يعرض بنيامين الحالة العكسية . وموجز قوله إن العمل الأدبى أو الفني يفقد وضعه التقليدى (أو «شذاه») تحت تأثير الإنتاج الصناعى الآلى . فينتقل الفن بذلك من نطاق القداسة إلى نطاق السياسة ويتم حشد جمهور جديد مشتت الانتباه لكنه قادر على النقد وتوجيهه نحو ديمقراطية أعظم من خلال الفنون الجماهير الجديدة . وفى هذا المقال وفى المقال الآخر بعنوان «الأديب منتجا» ، يرى بنيامين أن الكاتب يجب أن يضفى على أسلوبه الفني صبغة سياسية لكى يوظفه توظيفا سياسيا في إطار علاقات إنتاج معاصرة . ويؤكد بنيامين على مشروع

---

* تمت اعادة طبع هذه المقالة من كتاب Illumination, ed., Hannah Arendt (London/ Fontana, 1973), Sections IV,XII, XIV.

الحداثة ذات الصبغة السياسية الذى اقترحه بريشت .

نشرت المقالة التي نوردها ها هنا لأول مرة عام ١٩٣٦ (مع تغيير بعض العبارات من قبيل إحلال عبارة «الديمقراطية الشمولية» محل «الفاشية» ، و«الصراع الحديث» محل «الصراع الامبريالى») . ومع حذف مقدمة في دورية Zeitschrift fur Sozialforschung الخاصة بمعهد الأبحاث الاجتماعية الذى كان مقره بنيويورك في ذلك الوقت . وكان أدورنو ينتقد مناقشات بنيامين وتأثيرات مناقشات بريشت . وفى مقالة لاحقة له بعنوان «بعض أفكار بودلير» (نشرت في Illuminations عام ١٩٧٣) وأخرى بعنوان «شارل بودلير شاعراً غزلياً في حقبة ذروة الرأسمالية» (١٩٧٣) رد بنيامين عليه بإعادة النظر في آرائه عن فقدان العمل الأدبى «لشذاه» .

إن تفرد العمل الفني وتميزه لا ينفصل عن كونه جزءا لا يتجزأ من نسيج التراث . ويعد هذا التراث نفسه كيانا حيا وقابلا للتغيير . فأي تمثال قديم لڤينوس مثلا يمثل بالنسبة للإغريق الذين يرون فيه رمزا للوقار سياقا تراثيا يختلف عنه لدى رجال الدين في العصور الوسطى ممن كانوا ينظرون إليه باعتباره وثنا ينذر بالشؤم . إلا أن كلا الفريقين لم يكن ينكر ما له من تفرد أو «شذى» . وقد ظهر تداخل الفن في سدى التراث ولحمته جليا في المعتقد الدينى . فنحن نعلم أن أقدم الأعمال الفنية كانت في خدمة الطقوس السحرية في بادئ الأمر ، ثم في الطقوس الدينية فيما بعد . ومما يذكر أن وجود العمل الفني بما يمثله من شذى خاص لا ينفصل أبدا عن وظيفته العقائدية . بعبارة أخرى أن القيمة الفريدة للعمل الفني «الحقيقى» تعود في

أصلها إلى العقيدة والشعائر الدينية ، أى إلى قيمته الوظيفية الأصلية . وهذا الأساس العقائدى الدينى ، مهما أوغل في القدم ، لا يزال قائما كعقيدة أو شعيرة انتُزع منها جوهرها القدسى حتى في أشد أشكال عبادة الجمال دنسا . وقد تطورت عبادة الجمال في صورته الدنيوية إبان عصر النهضة وسادت لمدة ثلاثة قرون وكانت مظهرا لهذا الأساس العقائدى إبان اضمحلاله وعندما حلت به أول أزمة عميقة . فبظهور أول أداة ثورية حقيقية للإنتاج ، وهى التصوير الفوتوغرافى ، الذى تزامن ظهوره مع نشأة الاشتراكية ، شعر الفن بالأزمة التي لاحت بوادرها في الأفق وأضحت ماثلة بعد قرن من الزمان . في ذلك الوقت ، كان رد الفعل الذى أبداه الفن هو مبدأ «الفن لذات الفن» أى نشأة ما يشبه «لاهوت» الفن ، مما أدى إلى ظهور ما قد يطلق عليه اسم «لاهوت سلبى» متمثلا في فكرة الفن «الخالص» التي أنكرت أية وظيفة اجتماعية للفن ، بل أي تصنيف له حسب مادة موضوعية أيضا (كان مالارميه أول من اتخذ هذا الموقف في الشعر) .

لابد لأي تحليل للفن في عصر الإنتاج الآلى أن يقر هذه العلاقات لأنها تؤدي بنا إلى رؤية هامة فحواها أن الإنتاج الآلى ، ولأول مرة في تاريخ العالم ، يحرر الفن من اعتماده الطفيلى على العقيدة الدينية . بل أصبح الفن المنتج هو العمل الفني المصمم لكى يمكن نسخه . فيمكن لنا مثلا أن نطبع أى عدد من النسخ باستخدام نيجاتيف الصورة الفوتوغرافية . ومن العبث أن نتساءل عن مدى «صدق» النسخة المطبوعة . ولكن ما أن تتوقف إمكانية تطبيق معايير الصدق على الإنتاج الفنى ، تنقلب الوظيفة الإجمالية

للفن رأسا على عقب . فبدلاً من أن يكون قائما على العقيدة الدينية ، يصبح قائما على السياسة .

إن النسخ الآلى للفن يؤدى إلى تغيير رد الفعل الجماهيرى تجاه الفن . فيتحول رد الفعل الرجعى تجاه لوحة فنية لبيكاسو إلى رد فعل تقدمى تجاه أحد أفعال تشاپلن . ويتميز رد الفعل التقدمى بدمج مباشر للمتعة البصرية والحسية مع موقف الخبير . ولهذا الدمج أهمية اجتماعية هائلة . فكلما انخفضت الأهمية الاجتماعية لأحد الأشكال الفنية ، ازداد تمييز الجمهور للفارق بين النقد والمتعة . فالتقليدى يستمتع به الجمهور دون نقد . أما الجديد بحق ، فيلقى نقدا شرسا . أما فيما يتعلق بالسينما ، فتتزامن المواقف النقدية والحسية لدى الجمهور . والسبب القاطع في ذلك هو أن ردود الأفعال الفردية تحددها استجابة الجماهير . ويتضح ذلك في أجلى صوره في السينما . ففي اللحظة التي تظهر فيها هذه الاستجابة ، فإنهما يسيطران كلٌّ على الآخر . وهنا أيضا تفيدنا المقارنة بالرسم . فاللوحة الفنية تتاح لها الفرصة دائما لكى يشاهدها فرد واحد أو أفراد قلائل . ويعد التأمل المتزامن للوحات الفنية من جانب جمهور عريض ، وهو ما كان يحدث في القرن التاسع عشر ، عرضا مبكرا من أعراض الأزمة التي تعرض لها فن الرسم . وهى الأزمة التي لم يكن التصوير الفوتوغرافى سببا فيها أبدا . بل بسبب جاذبية العمل الفني لدى الجماهير .

إنَّ الرسم ليس في موقف يقدم فيه مادة للتجربة الجماعية المتزامنة كما كان الحال بالنسبة لفن العمارة في كل زمان ، وللقصيدة الملحمية في

الماضى ، وللشريط السينمائى في الوقت الحاضر . ولا ينبغي أن يؤدى ذلك بالمرء إلى استخلاص النتائج عن الدور الاجتماعى للرسم . إلا أنه يمثل رغم ذلك تهديدا خطيرا بمجرد أن يواجه الجمهور في ظل ظروف خاصة وضد طبيعته . ففي كنائس العصور الوسطى وأديرتها ، وفى بلاط الأمراء حتى نهاية القرن الثامن عشر ، لم يكن التلقى الجماعى للوحات الفنية يحدث في وقت واحد ؛ بل من خلال وساطة متدرجة وهرمية . والتغيير الذى طرأ يعبر تعبيرا واضحا عن الصراع الخاص الذى تورط الفن التشكيلى فيه بسبب إمكانية نسخ اللوحات نسخا آليا . ورغم أن اللوحات الفنية بدأت تعرض علانية في المعارض والصالونات ، إلا أن الجمهور لم يكن أمامه فرصة لتنظيم نفسه والسيطرة على تلقيه لها . وهكذا كان نفس الجمهور الذى يستجيب بصورة تقدمية لشريط سينمائى غريب لابد أن يستجيب بصورة رجعية تجاه السريالية .

إن من أهم مهام الفن كان دوما خلق احتياج لا يُلبى إلا فيما بعد . وقد مر تاريخ كل شكل فني بحقب خطيرة يتوق فيها شكل فنى ما إلى تأثيرات لا تتحقق إلا بتغيير المعيار التقنى ، أى في شكل فني جديد . والغلو والفجاجة في الفن ، وخاصة فيما يسمى بفترات التدهور ، تنجم عن نواة أغنى طاقاتها التاريخية . وفى السنوات الأخيرة ظهرت هذه الهمجية بوفرة في المذهب الدادي (مذهب حرية الشكل بعيدا عن القيود التقليدية : المترجم) . ولم يلحظ دافعها إلى الآن . فقد سعت الدادية بوسائل تصويرية – وأدبية – إلى إيجاد تأثيرات يسعى إليها الجمهور اليوم في السينما .

وكل محاولة جديدة ورائدة لخلق الاحتياج تذهب إلى ما هو أبعد من هدفها ، وهو ما حدث للدادية لدرجة أنها ضحت بقيم السوق التي تميز الشريط السينمائى فداء لطموحات أسمى ، ولو أنها لم تكت واعية بتلك الأشياء التي نتحدث عنها ها هنا . وكان الداديون يولون لقيم مبيعات أعمالهم أهمية تقل كثيرا عما كانوا يولونه لعدم جدواها بالنسبة للاستغراق التأملى . وكان التدنى المتعمد والمدروس لقيمة مادتهم من بين الوسائل التي اتبعوها لتحقيق هذه العبثية واللا جدوى . فكانت قصائدهم عبارة عن «مزيج عشوائى من الكلمات» يضم معانى إباحية وكل ما تنبذه اللغة من ألفاظ غير مستساغة . ويصدق ذلك على لوحاتهم الفنية كذلك . فكانوا يلصقون عليها أزرارا وتذاكر . كان هدفهم وما حققوه هو تجريد إبداعاتهم من شذاها ، وهو ما كانوا يعتبرونه نسخا لنفس وسائل إنتاجها . فأمام لوحة رسمها آرب أو قصيدة نظمها أوغست شترام ، يستحيل أن يستغرق المرء في لحظة تأمل أو تقويم كما يفعل أمام لوحة رسمها ديران أو قصيدة نظمها ريلكه . ففي فترة انحطاط مجتمع الطبقة الوسطى ، تحول التأمل إلى مدرسة للسلوك غير الاجتماعى . وقابلته حالة من الذهول كبديل للسلوك الاجتماعى . كانت الأنشطة الدادية في الحقيقة تركز على الذهول والحيرة الشديدة عن طريق جعل الأعمال الفنية محورا للفضائح . وكان هدفها الأسمى هو إثارة حفيظة الجمهور .

وهكذا ، تحول العمل الفني من مظهر فاتن أو تركيبة تثير الإعجاب إلى

آداة للقذف والإهانة لدى أنصار الدادية . كانت أعمالهم الفنية تصيب المشاهد بما يشبه الرصاصة ، مما أثار الحاجة إلى الشريط السينمائي بما يحتويه من عنصر مذهل ملموس في تأثيره كأعمالهم . إذ يقوم الشريط السينمائي على تغيير المكان وبؤرة الصورة ، مما يؤثر على المشاهد تأثيرا عنيفا . وإذا ما عقدنا مقارنة بين الشاشة التي تتواتر على سطحها صور الشريط السينمائي وبين لوحة فنية ، نجد أن الأخيرة تدعو المشاهد إلى التأمل . يمكن للمشاهد أن يترك نفسه أمامها لتداعيات أفكاره . في حين أنه لا مجال لذلك أمام شاشة السينما . فما أن تتوقف عيناه عند مشهد حتى يتغير إلى مشهد تالٍ له لا سبيل إلى اللحاق به . كان دوهاميل يمقت السينما ولا يعترف لها بأية قيمة رغم إقراره بشيء من أهمية بنية الشريط السينمائي . يقول دوهاميل : «لم أعد أستطيع أن أفكر كما أشاء . فقد حلت الصورة المتحركة محل أفكاري» .[1] فعملية تداعي أفكار المشاهد أمام هذه الصور يقطعها التغيير المفاجئ والمستمر لها على الشاشة ، مما يشكل صدمة تحتاج كغيرها من الصدمات إلى حضور ذهني عالٍ لكي يزول أثرها . ومن خلال بنيته التقنية يخرج الشريط السينمائي الصدمة الجسمانية وتأثيرها من داخل اللفافات التي كانت الدادية قد أبقت عليها في ثنايا تأثيرات الصدمة المعنوية .

٣. تيودور أدورنو :

«رسالة إلى والتر بنيامين» *

يعد الجانب الواضح المعالم في الفن الحديث بالنسبة لأدورنو هو استقلاليته ، وبالتالى ، قدرته على النشاط بعيدا عن كل من المجتمعات الرأسمالية المتقدمة سواء الشمولية أو الفاشستية . وهي وجهة نظر متأثرة بالماركسية الهيجلية وتجربة النازية والولايات المتحدة الأمريكية في الثلاثينيات والأربعينيات . وفي رده التالي على مقال لبنيامين بعنوان «الأعمال الفنية في عصر النسخ الآلى» ، نراه يختلف معه في تأكيده على ضياع الاستقلالية والتأثيرات التقدمية للتكنولوجيا والسينما . والفن «المستقل» و «النفعي» كلاهما جدليان في رأى أدورنو ، و «يحملان وصمة الرأسمالية» ويحتوى كلاهما على «عناصر التغيير ، وكلاهما ممزق إلى نصفين يشكلان حرية تكاملية ، إلا أنهما لا يضيفان إليها شيئا جديدا» . وكان بنيامين قد بسط هذه العلاقة تحت تأثير من بريشت .

ومما يؤسف له أن أدورنو لم يلحظ أبدا مبدأه الأساسى الداعى «لمزيد من الجدليات» . ففي مقالته الرئيسية عن صناعة الحضارة مثلا والتي اشترك معه في كتابتها ماكس هوركهايمر (ونشرت في The Dialectic of Enlightenment عام ١٩٧٢) يرسم أدورنو خطا محددا بين الغموض الشكلي للحداثة الإبداعية وبين الفن الجماهيري التجاري البارع في المناورة . وفي كتاب له

* ترجمها هاري زون واقتبست من كتاب ERNST BLOCH et al. Aesthetics and politics (London & New York, Verso), pp. 120 - 6

بعنوان «النظرية الجمالية» يبين أدورنو في مناظرة أدبية بارعة كيف يتخذ الفن سمة المجتمع الرأسمالى الحديث ويقاوم قدرته على تحويل الأشياء إلى المادية في آن معا . ويرد على جورج لوكاش بقوله إن الفن لا يَعكس بل يكشف ويفرز «دراية سلبية بالعالم الواقعي» (علم الجمال والسياسة ، ص ١٦٠) . وبينما يمكن استشفاف تشاؤميته من هذا «الجدل السلبي» (حيث كان بيكيت مثالاً لأنصار الحداثة بالنسبة لأدورنو) ، فقد تضفي جانبا نقديا ويوتيوبيا على الفن أيضا . فيقول أدورنو : «إن الأعمال الفنية هى التي تقع عليها تبعة التأكيد الصامت على مت هو محظور على السياسة» (المرجع السابق ، ص ١٩٤) .

تركت «النظرية النقدية» لمدرسة فرانكفورت (التي ارتبطت أساسا بأسماء من قبيل أدورنو وهركهايمر وماركس) وتفسيرها لنوع إداري من الرأسمالية (انظر كتاب «الإنسان ذو البعد الواحد» ، ١٩٦٤) تأثيرها على جيل آخر من الفلاسفة الألمان ، ومنهم يورجن هابرماس ، وتواصل تأثيرها على المناقشات الدائرة حول ما بعد الحداثة . ولعل هابرماس يرفض الربط بين العقلانية والشمولية التي تكون نظرية مدرسة فرانكفورت ، في حين يرى آخرون أن إدانتها للفن الجماهيري التجاري تتسم بالسذاجة المفرطة . على أي الأحوال ، فهناك كثرة ترى أن الهيمنة الواضحة للرأسمالية وتحييدها للنقد قد ساعد على التأكيد على تحليل أدورنو وابرازه لاستقلالية الفن وقدرته على المقاومة .

***

عزيزى السيد بنيامين لندن في ١٨ مارس ١٩٣٦

إننَّى وان كنت اليوم أعد العدة لكي أوافيك بعدة ملاحظات على دراستك الفذة («الأعمال الفنية في عصر النسخ الآلي») ، فإننى دون شك لا أنوي أن أقدم دراسة نقدية عنك أو حتى مجرد رد كافى . فضغوط العمل الرهيبة عليّ - كتابى الضخم عن المنطق[1] وإكمال دوري في الكتاب الخاص ببيرج[2] والدراسة التي أقوم بها عن موسيقى الجاز[3] - تجعلنى أيأس من محاولة كهذه . ويصدق هذا بصورة خاصة على عمل أعلم تمام العلم أن لغة الاتصال المكتوبة فيه لا تكفي ، وليست فيه كلمة لا أود أن أناقشها معك تفصيلا . وانى ليراودنى الأمل أن هذا سيحدث في القريب العاجل . ولكن من ناحية أخرى ، لا أريد أن أنتظر وأود أن أبعث إليك بنوع من الرد رغم عدم كفايته .

وسأقصر حديثى على موضوع واحد رئيسى . إن أقصى درجات اهتمامي وموافقتي التامة تتجه إلى جانب من دراستك يبدو لي وكأنه قد حظي بجل اهتمامك ، ألا وهو البناء الجدلي للعلاقة بين الأسطورة والتاريخ في إطار المجال الفكري للجدلية المادية ، أى تحلل الذات الجدلية من الأسطورة التي تعدّ ها هنا بمثابة تحرر للفن من زيفة الوهم .

أنت تعلم أن موضوع «تعويم الفن» قد شغل دراستى الجمالية لسنوات عديدة ، وأن تأييدى المطلق للتفوق التقني وخاصة في الموسيقى ينبغي أن يُفهم بهذا المعنى . وانه لا يدهشني أن نتفق في الرأى حول شيء ما في هذ الصدد . ولا أدهش لأنك في كتابك عن الباروك تمكنت باقتدار من التمييز

بين المجاز والرمز (وطبقا للمفردات الجديدة الرمز «السمعى») وفى «الطريق ذي الاتجاه الواحد» (Einbahnstrasse)[4] فرقت بين العمل الفني والتوثيق السحري . إنه لعمل عظيم . وأرجو أن أكون متواضعا حين أقول اني في مقالة لي عن شوينبرج نشر على صفحات Festschrift منذ عامين[5] ولا تعرف عنها شيئا ، قدمت صيغا عن التقنية والجدلية وتغير العلاقة بالتكنولوجيا ، وهى صيغ تتفق تماما مع صيغك .

هذا الاتفاق عندي هو الذى يشكل معيارا لأوجه الاختلاف التي أود التنويه إليها . ولا هدف لى من وراء ذلك سوى خدمة «التوجه العام» . وأود أن أبدأ باتباع نهجنا القديم الخاص بالنقد الجوهرى . ففي كتاباتك الأولى التي تعد مقالتك امتدادا لها ، كنت تميز بين فكرة العمل الفني كبناء متكامل وبين رمز اللاهوت وبين رجس السحر . أما الآن ، فمما يزعجنى وألمح فيه بعضا من تأثيرات بريشت هو أنك اليوم وبصورة عشوائية تحول مفهوم «الهالة السحرية» إلى «عمل فني مستقل» ، وتدعي أن للأخير وظيفة ثورية مضادة . ولست في حاجة لكى أؤكد لك اني على وعي تام بالعنصر السحري في العمل الفني البرجوازي (خاصة وأني دائم السعي إلى تعرية فلسفة المثالية البرجوازية المرتبطة بمفهوم الاستقلال الجمالي الذى يعد أسطوريا) . ولكن يبدو لي أن محور العمل الفني المستقل لا ينتمي في حد ذاته إلى الأسطورة ، إلا أنه جدلي في جوهره ، ويحتوي في داخله على ماهو سحري وأمارة الحرية جنبا إلى جنب . ولو صحت ذاكرتى ، فإنك ذات مرة قلت شيئا مشابها في ما يتعلق بمالارميه ، ولا أستطيع أن أعبر لك

عن شعوري تجاه مقالتك بكاملها إلا إذا قلت لك إني دائم التوق إلى دراسة تتناول مالارميه تكملة لمقالتك ؛ دراسة تدين بها لنا كإسهام هام منك في زيادة معارفنا . ورغم ما قد تتميز به مقالتك من جدلية ، إلا أنها ليست كذلك في حالة العمل الفني المستقل نفسه . فهي تغض الطرف عن تجربة مبدئية تزداد وضوحا في ناظري يوما عن يوم في تجاربي الموسيقية . وأفضل برنامج مادي أعرفه هو العبارة التي يحدد فيها مالارميه تعريفا للعمل الأدبى كشيء لا علاقة له بالإلهام ، بل مصنوع من كلمات . وكانت أعظم نماذج رد الفعل من أمثال ڤاليرى وبوركارت (بمقالته عن الڤيلات [٦] والتى يمكن أن تؤخذ بمعنى مادي في مجملها) تضم هذه القوة المتفجرة في أعماق خلاياهم . وإن دافعت عن الفيلم السينمائي التجاري «الردئ» على حساب الفيلم «الجيد» ، فانى أتفق معك تمام الاتفاق . إلا أن مبدأ «الفن لذات الفن» يحتاج إلى من يدافع عنه بنفس الدرجة .

وفى مقالتك عن «الانتماءات الاختيارية» ،[٧] أجدك تتحدث عن اللهو والمظهر كعنصرين للفن . إلا أني لا أرى سببا لكى يكون اللهو جدليا دون المظهر . فالمظهر الذى حاولت أن تبقى عليه في «أوتيلى» و «مينيون» و«هيلين» ،[٨] وهنا يتحول النقاش إلى جدل سياسي على الفور . فإنك إذا ما حولت مفهوم الاغتراب إلى مفهوم جدلي دون ما يوازى ذلك بالنسبة لعالم الذاتية الموضوعية فإن الأثر السياسي يَنسب للبروليتاريا (باعتبارها موضوعا للسينما) إنجازا لاتدركه ، كما يرى لينين ، إلا من خلال نظرية يقدمها المفكرون كموضوعات جدلية ، المفكرون الذين ينتمون هم أنفسهم إلى دنيا

الأعمال الفنية التي ألقيت أنت بها إلى الجحيم .

أرجو أن تفهم ما أقصده . فأنا لا أريد أن أزعم أن استقلالية العمل الفني تعد امتيازا أو تفوقا . كما أني أتفق معك في أن العنصر السمعي في العمل الفني في حالة تدهور . إلا أن استقلالية العمل الفني ، وبالتالي صورته المادية ، لا تتطابق مع العنصر السحري فيه . فإضفاء الصبغة المادية على العمل الفني لا يعد مجرد خسارة . وإنكار إضفاء الصبغة المادية على السينما باسم الذات أو الأنا يعد رد فعل برجوازى . ويعد إلغاء مادية أي عمل فنى عظيم بدعوى قيم الفائدة العاجلة اقترابا من شفا الفوضى . إن «النقائض تتجاذبنى» كما تتجاذبك . لكن هذا لا يحدث إلا إذا كانت لجدلية النقيض الأدنى نفس القيمة التي كانت للأعلى بدلا من مجرد تآكل قيمة الأعلى . وكلاهما يحملان وصمة الرأسمالية ، وكلاهما يحتويان على عناصر التغير ، وكلاهما منقسم إلى شطرين يشكلان حرية تكاملية . وإنه لمن الرومانسية أن نضحي بأحدهما فداء للآخر ، سواء الرومانسية البرجوازية الداعية للحفاظ على الشخصية وما إلى ذلك من أشياء ، أو الرومانسية الفوضوية الداعية إلى الثقة العمياء في قوة البروليتاريا في العملية التاريخية ، وهى بروليتاريا تعد نتاجا للمجتمع البرجوازى .

مع ذلك ، ينبغي أن أتهم مقالاتك بهذا النوع الأخير من الرومانسية . فقد أزحت الفن من أركان غرائبه . لكنك بذلك خشيت ما يعقب ذلك من غزو همجي (ومن ذا الذى يشاركك مخاوفك أكثر مني ؟ !) . وحميت نفسك بتحويل مخاوفك إلى نوع من الغرائب العكسية . فعندما يضحك الجمهور

في دار السينما ليس شيئا حميدا ولا ثوريا على الإطلاق . بل إن ذلك ليعد أسوأ صور السادية البرجوازية ، وانى ليساورنى الشك في خبرة صبية الصحافة ممن يناقشون الألعاب الرياضية . كما أنى لا أجد في نظريتك عن الذهول والتشتت ما يقنعني ، رغم ما بها من إغراءات . وذلك لسبب بسيط ، وهو أن العمل في مجتمع شيوعي سيتم تنظيمه بحيث لا يرهق الناس ولا يحبطهم للدرجة التي يحتاجون فيها إلى الذهول . ومن ناحية أخرى ، فإن بعض مفاهيم التطبيق الرأسمالي كمفهوم الاختبار تبدو في نظري متحجرة وتتسم بشيء من الغرابة في وظيفتها . في حين أن الفيلم السينمائي له شخصية سمعية لدرجة كبيرة . وإذا اخترنا شيئا صغيراً آخر ، وهو فكرة تحول أحد الرجعيين إلى عضو مبدع بإلمامه التام بأفلام تشاپلن ، وهو أمر يثير دهشتي ، لأنه يندرج تحت كلمة «رومانسية» بكل ما تحمله الكلمة من معانى . لأني لا أستطيع أن أعتبر المخرج المفضل لكراكور[٩] حتى بعد فيلم «العصر الحديث» فنانا مبدعا ولا أظن أن أيا من العناصر الجيدة ستلفت الانتباه وكأن المرء لا يحتاج إلى ما هو أكثر من سماع ضحكات الجمهور على ما يحدث في الفيلم .

كم أعجبتنى ملحوظتك الساخرة عن «ويرفل» ، إلا أنك لو اتخذت ميكى ماوس بدلا منه ، لوجدت الأمور أشد تعقيدا وتنجم عنه المشكلة الكبرى ، وهى ما إذا كان كل شخص يخرج بتلك النتيجة البدهية عن الفيلم والتى تراها من جانبك ، أم أن هذا النسخ ينتمي إلى تلك «الواقعية الساذجة» التي اتفقنا معا على طبيعتها البرجوازية في لقائنا بباريس . على

أية حال ، فليس من قبيل المصادفة أن يتميز هذا الفن الحديث - الذى تضعه أنت في مقابل الفن التقني باعتباره فناً سماعياً - بتلك السمة المريبة كما يفعل كل من فلامينك وريلكه .[١٠] ويمكن أن يحقق المناخ الأدبى انتصارا سهلا على هذا النوع من الفن . ولكن إذا وردت أسماء من قبيل كافكا وشوينبرج مثلاً ، فإن المسألة تتخذ صورة مختلفة تمام الاختلاف . فموسيقى شوينبرج ليست سماعية أبدا .

وهكذا ، فإنى أطالب بمزيد من الجدل . فمن ناحية ، يسمو النفاذ الجدلي للعمل الفني بتقنياته الخاصة ليصل إلى مرتبة عمل جيد التخطيط . ومن ناحية أخرى ، يعد إضافة لسمة الجدلية على الفن النفعي في سلبيته ، وهو ما لم يخف عليك ، ولكنك أدخلته ضمن تصنيفات تجريدية من قبيل «رأسمال الفيلم» دون أن تتعقب كنهه حتى جذوره باعتباره لاعقلانية واضحة . فعندما قضيتُ يوما باستوديوهات «نوى بابلسبرج» منذ عامين ، كان أشد ما أبهرنى هو ضآلة استخدام المونتاج وما إليه من تقنيات متقدمة أراك تركز عليها . بل يتم «بناء» الواقعية في كل مكان بمحاكاة طفولية ، ثم يتم «تصويرها» . ثم انك تهون من شأن تقنية الفن المستقل وتبالغ في تقدير تقنية الفن التابع أو العالة . وهذا هو ما أعترض عليه تماما . ففي تقديري أن هذا لا يعني سوى التصفية الكاملة لموتيفات بريشت التي مرت بالفعل بتحولات شاملة في دراستك ، أي تصفية أى احتكام إلى التأثيرات الجمالية المترابطة المباشرة وللوعي الحقيقي للعمال الذين لا يميزهم عن البرجوازية سوى اهتمامهم بالثورة . وفيما عدا ذلك ، نجدهم يحملون كل أمارات

الفساد التي تميز الشخصية البرجوازية . وهذا يحدد مهمتنا بصورة واضحة . ولا أقصد ذلك بمعنى اتخاذ «المثقفين» سبيل الفعالية النشطة لإحداث التغيير . لكن هذا لا يعني أنه ليس علينا سوى هجر الغرائب القديمة باللجوء إلى أخري جديدة . فهدف الثورة إلغاء الخوف . لذا ، لابد ألا نخشاها . فليس من قبيل المثالية البرجوازية إذا ما أبقينا على تضامننا مع البروليتاريا بدلا من أن نجعل من احتياجنا ميزة تتميز بها البروليتاريا ، تلك الطبقة التي لديها نفس الاحتياج وتحتاج إلينا لكي نمنحها المعرفة بقدر احتياجنا نحن إليها لصنع الثورة . واني لمقتنع بأن تطوير النقاش الجمالي الذى بدأته أنت يتوقف على تفسير حقيقي للعلاقة بين المثقفين والطبقة العاملة .

وأستميحك عذرا لتسرّع هذه الملحوظات ؛ فضيق الوقت يقودني إلى استخدام تصنيفات عامة كنت قد علمتني أن أتجنبها . وقد تركت ملحوظاتي التي دونتها بالقلم الرصاص لكى أشير إلى الفقرات التي أتحدث عنها .

سأذهب إلى ألمانيا يوم الأحد ، وقد أتمكن من الانتهاء من الدراسة التي أقوم بها عن موسيقى الجاز هناك ؛ وهو مالم يكن لدىّ الوقت لكى أقوم به في لندن . واذا تمكنت من ذلك ، سأرسلها إليك لكى تسلمها لماكس بعد أن تنتهى من قراءتها (وقد تزيد عن خمس وعشرين صفحة مطبوعة) . ولست على يقين من ذلك ؛ لأني لا أدري هل سأجد الوقت لاتمامها أم لا ؛ وهل ستسمح طبيعة هذه الدراسة لي أن أرسلها إليك من ألمانيا دون التعرض

للخطر . فقد يكون ماكس قد أخبرك بأن فكرة المهرج هى النقطة المحورية فيها . ويسرني أن تخرج إلى النور مع دراستك . وموضوعها متواضع للغاية ، لكنها قد تقارب دراستك في النقاط التي ترمي إليها . وهى تسعى إلى التعبير بإيجابية عن بعض الأشياء التي صغتها بصورة سلبية اليوم ؛ كما تسعى إلى إصدار رأي كامل عن الجاز ، وخاصة كشف ما قد تحتويه من عناصر «تقدمية» كواجهة زائفة لأشياء رجعية تماما . وأظن أني نجحت في تحليل موسيقى الجاز وتحديد وظيفتها الاجتماعية . وقد أعجب ماكس تماما بدراستى ، وقد أتصور كذلك أنك ستعجب بها أيضا ، وأشعر أن اختلافنا الفكرى ليس في الحقيقة شقاقا بيننا . بل أرى أن مهمتي أن أقف بجانبك إلى أن تغرق شمس بريشت من جديد في بحار غرابة الأطوار . فأرجو أن تفهم نقدى بهذه الروح .

ولا أستطيع أن أنهي رسالتى دون أن أخبرك أن عباراتك القليلة عن تحلل البروليتاريا باعتبارها «جماهير» خلال الثورة [١١] تعد من أعمق التصريحات التي صدرت عن النظرية السياسية منذ أن قرأت كتاب «الدولة والثورة» .

صديقك القديم

تيدى ڤيزنجروند[١٢]

وأود كذلك أن أعبر لك عن مدى موافقتى على نظريتك بصدد الدادية ، وهى تتناسب مع المقال تماما .

***

هوامش

١ ـ كان هذا هو العمل الفلسفي والمقال النقدي عن علم الظواهر والذي شارك فيه أدورنو عندما كان بأكسفورد. ونشر بشتوتجارت عام ١٩٥٦ بعنوان

Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomen

٢ ـ وردت بكتاب: **Willi Reich (ed.), Alban Berg (Vienna, 1937)**

٣ ـ نشرت تحت عنوان «عن الجاز» في :

Zeitschrift für Sozialforschung, 5 (1936)

ثم وردت فيما بعد بكتاب لادورنو بعنوان **Moments musicaux** (فرانكفورت، ١٩٦٤). للمزيد عن آراء أدورنو عن الجاز، انظر مقالته بعنوان

٤ ـ نشر كتاب بنيامين عن الامثال بعنوان **Einbahnstrasse** في برلين عام ١٩٢٨، ثم أدرج فيما بعد ضمن مجموعة لادورنو بعنوان **Impromptus** (فرانكفورت، ١٩٦٨).

٥ ـ نشرت هذه المقالة **Der Dialectische Komponsit** أصلا بفينا عام ١٩٣٤

٦ ـ كان رودلف بوركارت (١٨٧٧ـ١٩٤٥) أديبا بارزا بألمانيا وأدرجت مقالته عن فيلات توسكانيا بالعدد الذي يضم كتاباته من **Prosa III** (شتوتجارت، ١٩٦٠)، ص ٣٨ـ ٧٠

٧ ـ نشرت مقالة بنيامين بعنوان **Goethes Wahlverwandtschaften** في دورية **Deutsche Beiträge Neue** في عامي ٢٤ـ١٩٢٥.

٨ ـ شخوص وردت في جوته.

٩ ـ كان سيجفريد كراكور صديقا قديما لادورنو ومؤلف كتاب «من كاليجاري إلى هتلر» (برنستون، ١٩٤٧) ويعد هجوما على السينما التعبيرية الألمانية.

١٠ ـ تغيرت إلى «ديرين» في النسخة المنشورة بمقال بنيامين.

١١ ـ هذه الفقرة لا ترد في أي من النسخ المنشورة بمقال بنيامين.

١٢ ـ كان اسم **Wiesengrund** هو اسم والد أدورنو.

٤. بيتر بورجر:

«الإبداع والالتزام»*

إن كتابات أدورنو لا تفرق بين الفن الحديث والحداثة وتضع فروقا طفيفة بين أنواع الحداثة في مختلف الأشكال الفنية . وكان قد قام بتطوير نظرية عن الإبداع في الفن منذ أواسط القرن التاسع عشر (وفى دراسة كبرى أقدم زمنا عن الإبداع ، يرجع ريناتو بوليولى (١٩٦٢) «ثقافة الإنكار» إلى موجة أدبية امتدت من الرومانسية إلى العصر الحاضر) . وقد وضعت دراسة بورجر فارقا أكثر دقة وتحديدا بين الحداثة و «الإبداع» . وفى هذا النموذج ، لا يتميز الإبداع بعلامات التمرد التقنى والأسلوبى وحسب ، بل برفضه لمؤسسة الفن أيضا ، وكان يهدف حسب رأى بورجر إلى إخراج الفن عن مساراته الرسمية وإدماجه في عملية تطبيق اجتماعى . ويقول بورجر إن إنكار العقلانية البرجوازية والذي أرجعه أدورنو إلى الفن الحديث أو الفن الحداثي يعد سمة خاصة بعلم الجمال تم تأصيلها فيما بعد على يد الإبداعيين التاريخيين بأوائل القرن العشرين .

وفي المقال التالي ، يتعرض بورجر بالدراسة لدعاوى أدورنو عن مصداقية الفن الإبداعي «غير العضوي» ورفض لوكاش للإبداع وتأييده لواقعية «عضوية» . ويرى أن أيا من الرأيين لا يعد صحيحا أو خطأ بقدر ما يعد تاريخيا . فقد أساء كلا الناقدين الحكم على بريشت الكاتب بصورة لم

* اعيد طبعها من كتاب THEORY OF THE AVANT - GARDE ترجمة الى الانجليزية مايكل شو

تتسق مع نموذج للواقعية العضوية ولا مع الرفض الإبداعي للفن . فقد أنشأ بريشت فنا سياسيا فعالا يرتبط بالواقعية وبمؤسسة الفن بعلاقة جديدة . إلا أنه هو أيضا كما يرى بورجر ، يجب أن يُفهم تاريخيا لا باعتباره معيارا يقاس عليه .

● المناظرة بين أدورنو ولوكاش

إن أى جزء يتناول الالتزام في أية نظرية عن الإبداع لا يجد ما يبرر وجوده إلا إذا أوضح أن الإبداع قد أحدث تغييرا جذريا على قيمة الالتزام السياسي في الفن وأن مفهوم الالتزام يختلف قبل حركات الإبداع عنه بعدها . ونهدف في ما يلى إلى إيضاح تلك النقطة . ومعنى ذلك أن مناقشة ضرورة التعامل مع الالتزام في إطار نظرية عن الإبداع لا تنفصل عن مناقشة المشكلة ذاتها .

تم التعامل مع نظرية الإبداع حتى الآن على مستويين ؛ مستوى مغزى الحركات الإبداعية التاريخية ومستوى وصف العمل الابداعى . وتم تعريف مغزى العمل الإبداعي التاريخي بأنه تدمير الفن كمؤسسة بعيدة عن ممارسات الحياة . ولا تكمن أهمية هذا المغزى في أن الفن كمؤسسة في المجتمع البرجوازي تم تدميره بالفعل وبذلك أصبح الفن عنصرا مباشرا في الحياة ، بل في دور الفن في تحديد الأثر الاجتماعي الحقيقي للأعمال الفردية قد أصبح أمرا ملموسا . ويعرّف العمل الإبداعي بأنه غير عضوى . وفى حين أن المبدأ الكلي للبناء في العمل الفني العضوي يحكم الأجزاء ويدمجها في كيان كلي موحد ، نجد أن الأجزاء في العمل الإبداعي تتمتع

باستقلالية أكبر في مواجهة الكيان الكلي . وتقل أهميتها كعناصر تكوينية للمعنى الإجمالى ، بينما تزيد أهميتها كدلائل مستقلة نسبيا .

إن التناقض بين العمل العضوي والعمل الإبداعي يشكل حجر الأساس في كل من نظريتى أدورنو ولوكاش عن الإبداع . ويختلف هذان المفكران في التقويم . فيتمسك لوكاش بالعمل الفني العضوي («الواقعي» كما يطلق عليه) كمعيار جمالي ؛ ومن هذا المنظور ، فإنه يرفض الأعمال الإبداعية باعتبارها مضمحلة ،[1] في حين يرفع أدورنو من قيمة العمل الإبداعي غير العضوى ليجعل منه معيارا ويستنكر كل الجهود الرامية إلى خلق فن واقعي بالمعنى الذي يقصده لوكاش في عصرنا باعتبار أن هذه الجهود تعد ردة جمالية .[2] وفى كلتا الحالتين ، فإننا نتعامل مع نظرية عن الفن تقدم تعريفات محددة على المستوى النظرى . وهذا لا يعنى أن لوكاش وأدورنو يضعان قواعد عامة تنتمى إلى التاريخ الشارح تقاس بها الأعمال الفردية كما فعل أدباء عصر النهضة والباروك . ولا تعد نظريتاهما معيارية إلا بالمعنى الذي تحتوي فيه جماليات هيجل – الذي يدين له كلا المنظّرين بدين كبير – على عنصر معياري .

إن هيجل يضفي صبغة تاريخية على علم الجمال . فتحقق العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون ذاتها بسبل شتّى في الفن الرمزي (الشرقي) والكلاسيكى (الإغريقي) والرومانسى (المسيحي) . إلا أن هذه الصبغة التاريخية لا تعني بالنسبة لهيجل أن الشكل الفني الرومانتيكي هو الشكل المثالي الكامل . بل علي العكس ، يعتبر التداخل بين الشكل والموضوع في

الفن الإغريقي الكلاسيكي ذروة ترتبط بمرحلة خاصة في تطور الروح العالمية وأنه سيندثر معها حتما . كما أن الكمال الكلاسيكي الذي كان يعني في جوهره أن «الروحانيات تُكتسب من خلال مظهرها الخارجي»[٣] (هيجل ، ج ١ ، ص ٥١٧) ، لم يعد من الممكن لهذا الكمال أن يتحقق من خلال العمل الفني الرومانتيكي لأن «ارتقاء الروح إلى ذاتها» هو المبدأ الأساسي للفن الرومانتيكي . وبانسحاب الروح «مما هو خارجي إلى إلفتها مع الذات واتخاذها للواقع الخارجي كوجود غير كافى لذاتها» (ص ٥١٨) . يتحلل التداخل بين الروحانيات والماديات وهو ما أحدثه الفن الكلاسيكي ، بل ويخطر هيجل خطوة أبعد بتوقعه «صعود نجم الرومانتيكية» بصورة عامة ، وهو ما يحدده بما يلى : «التماس بين الظاهر والباطن والانفصال بينهما ، وبهما يبطل الفن ذاته» (ص ٥٢٩) . فبظهور الفن الرومانتيكى ، بلغ الفن منتهاه وأفسح الطريق لأشكال من الوعى أرقى ، أي الفلسفة .[٤]

يتبنى لوكاش بعض العناصر الجوهرية من المفهوم الهيجلي . فتعود المواجهة بين الكلاسيكية والرومانتيكية لدى هيجل في كتاب لوكاش في صورة تضاد بين الفن الواقعي والإبداعي . كما يقوم لوكاش بتطوير هذا التضاد في إطار فلسفة للتاريخ كما فعل هيجل . ولم تعد تلك الفلسفة لدى لوكاش حركة الروح العالمية التي تنطوي على ذاتها منسحبة من العالم الخارجى وبالتالي تقضي على احتمال تحقيق انسجام كلاسيكي بين العقل والشعور . إن تاريخ المجتمع البرجوازي تاريخ مادي ؛ وببلوغ حركة التحرر

البرجوازية منتهاها يونيو ١٨٤٨ فقد المثقف البرجوازي القدرة على تصوير المجتمع البرجوازي كمجتمع متغير في عمل فني واقعي . وبالاستغراق في التفاصيل وما يتبعها من فقدان لأي منظور شمولي يبدأ تحلل الواقعية البرجوازية التي تبلغ ذروتها في الإبداع . وهذا التطور يعد تطورا لتدهور حتمي تاريخيا .[٥] وهكذا ، يحيل لوكاش نقد هيجل للفن الرومانتيكي كعَرَض حتمي تاريخيا من أعراض التحلل إلى فن الإبداع . ومن ناحية أخرى ، نجده يتبنى وجهة نظر هيجل بأن العمل الفني العضوي يشكل نوعا من الكمال المطلق . بيد أنه يرى هذا النوع في روايات جوته وبلزاك وستندال ، ولا يراه في الفن الإغريقي ، مما يوحي بأن لوكاش أيضا يرى أن ارتقاء الفن يكمن في الماضي ولو أنه يختلف عن هيجل في أنه لا يرى أن الكمال أمر مستحيل في الحاضر . فتحول كبار كتاب الواقعية في فترة ارتقاء البرجوازية إلى نماذج للواقعية الاشتراكية في رأي لوكاش . بل إنه يذهب إلى حد محاولة تخفيف حدة النتائج البعيدة المدى لنظريته الفلسفية التاريخية (استحالة وجود واقعية البرجوازية بعد ١٨٤٨ أو ١٨٧١) بسماحه بوجود واقعية البرجوازية في القرن العشرين .[٦]

ويعد أدورنو أشد راديكالية في هذا الشأن . فهو يرى أن العمل الإبداعي هو التعبير الأمين الوحيد عن حالة العالم الراهنة . وتقوم نظرية أدورنو أيضا على أساس فكر هيجل ، لكنه لا يتبنى ما يقدمه من تقويم (وجهة نظر سلبية عن الفكر الرومانتيكي في مقابل إعلاء شأن الفن الكلاسيكي) أحاله لوكاش إلى الحاضر . فيحاول أدورنو أن يتطرف في فكره وأن يتبنى فيه

الصبغة التاريخية للأشكال الفنية التي كان هيجل قد اتخذها ، مما يعني أن أي نمط تاريخي من العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون لم يحظ بمرتبة أعلى من أي نمط آخر . وبناء على ذلك ، فإن العمل الفني الإبداعي يقدم نفسه كتعبير حتمي تاريخيا عن الاغتراب في مجتمع الرأسمالية المتأخرة . وليس من المناسب أن يتم تقويمه على أساس مقارنته بالتماسك العضوى للعمل الكلاسيكي أو الواقعي . ويبدو لأول وهلة وكأن أدورنو قد خرج على أية نظرية معيارية . لكنه ليس من الصعب أن ندرك كيف يدخل المعياري في نظرية ويميزها عن طريق إضفاء صبغة تاريخية راديكالية .

ويعد الإبداع في نظر لوكاش أيضا تعبيرا عن الاغتراب في مجتمع الرأسمالية المتأخرة . ولكنه بالنسبة للاشتراكيين يعد تعبيرا عن عمى المثقف البرجوازي في مواجهة القوى التاريخية الحقيقية المضادة التي تعمل باتجاه تحويل هذا المجتمع إلى الاشتراكية . ومن هذا المنظور السياسى ، يبنى لوكاش إمكانية قيام فن واقعي في الحاضر . وليس لدى أدورنو مثل هذا المنظور السياسى . لذا فالفن الإبداعي عنده هو الفن الصادق الوحيد في مجتمع الرأسمالية المتأخرة . وكل محاولة لخلق أعمال عضوية متماسكة (يطلق عليها لوكاش اسم «واقعية») لا يعد مجرد نكوص إلى ما وراء مستوى تم الوصول إليه فعلا من التقنيات الفنية .[٧] بل يعد أمرا مشبوها من الناحية الآيديولوجية . وبدلا من الكشف عن تناقضات المجتمع في عصرنا ، فإن العمل العضوى بشكله ينمى وهم عالم متكامل ، ولو أن المضمون الصريح قد يبين عن مقصد مختلف تماما .

وليس هذا بالموضع الذي نقرر فيه أي التوجهين «صحيح» . فالهدف من النظرية التي أوجزناها ها هنا هو بيان تاريخية الجدل نفسه . ولبيان ذلك يجب إيضاح أن المقدمتين المنطقيتين للكاتبين تاريخيتان بالفعل ، وبالتالي ، فمن غير الممكن تبنيهما ببساطة . وقد يمكن لنا أن نصوغ الحكم التالي : إن الخلاف القائم بين لوكاش وأدورنو حول شرعية الفن الإبداعي كما أوجزناه منذ قليل يقتصر على مناخ الوسيلة الفنية والتغيير في نوعية العمل الذى يتضمنه (العضوى في مقابل الإبداعي) . إلاأن الكاتبين لا يعتبران الهجوم الذى شنته الحركات الإبداعية التاريخية على الفن ثابتا . وطبقا للنظرية الموجزة ها هنا ، فإن هذا الهجوم هو الحدث الحاسم في تطور الفن في المجتمع البرجوازي ، لأن هذا الهجوم هو الذى أقر الفن كمؤسسة وأقر التأثير الحاسم لهذه المؤسسة على الأعمال الفردية . وفى حين أن أهمية الانقطاع في تطور الفن والذى أدت اليه الحركات الإبداعية التاريخية لا وجود لها فى الهجوم على الفن كمؤسسة ، فإن المشكلة الرسمية (العمل العضوى في مقابل العمل غير العضوي) تحتل بؤرة التأمل . ولكن ما أن كشفت الحركات الإبداعية التاريخية عن الفن كمؤسسة وباعتباره حلا للغز فعالية الفن أو لا فعاليته لم يعد من الممكن لأي شكل أن يزعم أنه الوحيد الذى يحظى بصلاحية خالدة أو محدودة زمنيا . فقد قضت الحركات الإبداعية التاريخية على مثل هذا الزعم . وبنجاح لوكاش وأدورنو مرة أخرى نجدهما يبينان أن فكرهما لا يزال واقعا تحت سيطرة حقبة قبل إبداعية شهدت تغييرا أسلوبيا تاريخيا .

صحيح أن أدورنو أبرز أهمية الإبداع بالنسبة للنظرية الجمالية في عصرنا ، إلا أنه بذلك أصر على النمط الجديد من العمل دون الحركات الإبداعية ، وهو إعادة دمج الفن في نسيج الحياة . وبهذا يصبح الإبداع هو النمط الوحيد من الفن الذى يتناسب مع عصرنا .[8] وهو رأى صائب بمعنى أن أهداف الحركات الإبداعية اليوم يمكن تقويمها بأنها فشلت . ويكمن زيفها في النتائج التي ترتبت على هذا الفشل . كانت الحركات الإبداعية التاريخية عاجزة عن تحطيم الفن كمؤسسة ، إلا أنها استطاعت بالفعل أن تحطم إمكانية تقديم مدرسة ما لنفسها بدعوى أنها ذات صلاحية كونية . أما وجود الفن «الواقعي» و الفن «الإبداعي» اليوم جنبا إلى جنب ، فهو حقيقة لم يعد من الممكن إنكار شرعيتها . ولا يكمن معنى الانقطاع في تاريخ الفن والذى أثارته الحركات الإبداعية التاريخية في تدمير الفن كمؤسسة ؛ بل في تدمير أى احتمال لاتخاذ المعايير الجمالية كمعايير شرعية صالحة . وتترتب على ذلك نتائج بالنسبة للمعالجة الأكاديمية للأعمال الفنية ، ومنها تنحية الاختبار المعيارى وإحلال نوع من التحليل الوظيفى محلها . ويكون هدف بحثه هو التأثير (الوظيفة) الاجتماعى لأي عمل وهو ما يعد نتيجة تجمع البواعث في العمل وظهور جمهور يمكن تحديده سوسيولوجيا في إطار مؤسساتى قائم فعلا .[9]

إن فشل كل من لوكاش وأدورنو في التعامل مع الفن كمؤسسة يجب أن ينظر اليه في علاقته بشيء آخر مشترك بين كل منهما ، وهو توجههما النقدي نحو فكر بريشت . وفي حالة لوكاش ، يعد رفض بريشت نتيجة مباشرة

لهذا التوجه النظري القائل بأن فكر بريشت يندرج تحت نفس الحكم الذي ينطبق على كل الأعمال غير العضوية . وفي حالة أدورنو ، لا يعتبر الرفض نتيجة مباشرة لموقف نظري محوري ، بل لنظرية فرعية ترى أن الأعمال الفنية هي «التأريخ غير الواعى لمعنى المعيار ومعنى الشاذ في التاريخ» (des geschichtlichen Wesens und Unwesens) .[10] وعندما يُنظر إلى الصلة بين العمل والمجتمع الذى يفرزه على أنها غير واعية بالضرورة ، فإن بريشت يصبح من العسير هضم مقولته . وهو من سعى إلى تحديد معالم هذه الصلة بأعلى درجة ممكنة من الوعى .[11]

موجز القول إن المناظرة بين لوكاش وأدورنو ، والتي تعد استكمالا للمناظرة عن النزعة التعبيرية في أواسط الثلاثينيات قد انتهت بوجود نظريتين ماديتين عن الثقافة تقف كل منهما في مواجهة عدائية مع الأخرى وترتبط كلتاهما بمواقف سياسية محددة . ويرى أدورنو الرأسمالية المتأخرة مستقرة ، بل يرى التجربة التاريخية وقد أوضحت أن الآمال التي عُلقت على الاشتراكية كانت واهية . والفن الإبداعي في نظره بمثابة احتجاج راديكالي يرفض كل مصالحة زائفة مع الأمر الواقع ، وبالتالى ، فهو الشكل الفني الوحيد ذو الشرعية التاريخية . أم لوكاش ، فيقر بسمته المميزة كاحتجاج ، لكنه يدين الفن الإبداعي لأن هذا الاحتجاج يظل معنويا مجردا دون منظور تاريخي ويعمى عن القوى الحقيقية المضادة التي تسعى إلى قهر الرأسمالية . ومن العناصر المشتركة في كلا التوجهين عجز الكاتبين عن فهم أهم كاتب مادى في عصرنا ، وهو بريشت .

وفى هذا الموقف ، نجد مخرجا يتمثل في اتخاذ نظرية هذا الكاتب المادي محكا للتقويم . لكن هذا الحل له مردود يتمثل في عدم السماح بفهم فكر بريشت . إذ من غير الممكن لبريشت أن يصبح مجالا للتقويم ؛ وفى الوقت نفسه ، يتم فهم أفكاره بتميزها . فإذا ما اتخذنا من بريشت محكا لما يمكن للأدب أن يحققه اليوم ، فإن بريشت نفسه لم يعد من الممكن تقويمه والحكم عليه . ويصبح التساؤل الخاص بالحل الذى عثر عليه لبعض المشكلات وارتباطه أو عدم ارتباطه بالحقبة التي ظهر فيها غير ذي جدوى ؛ أى عندما يحاول المرء أن يتعرف على مكانة بريشت بالنسبة لعصره ، يجب ألا تتخذ نظريته إطارا للبحث . وللخروج من هذا المأزق ، نرى من جانبنا ضرورة النظر إلى الحركات الإبداعية التاريخية كفترة انقطاع في تطور الفن بالمجتمع البرجوازي وضرورة فهم النظرية الأدبية على أساس هذا الانقطاع . كما أنه ينبغي تحديد فكر بريشت ونظريته بالإشارة إلى هذا الانقطاع . إذن فالسؤال هو : ما هي علاقة بريشت بالحركات الإبداعية التاريخية؟ وهو سؤال لم يطرح حتى الآن لأن بريشت كان يعد إبداعيا ولم يكن هناك مفهوم دقيق للحركات الإبداعية التاريخية . ولا يتسع المجال ها هنا للرد على هذا السؤال المركب بالطبع ، وليس أمامنا إلا أن نقتصر على إيراد بعض الآراء في هذا الصدد .

إن بريشت لم يشارك أبدا في اتجاه ممثلى الحركات الإبداعية التاريخية نحو تحطيم الفن كمؤسسة . وحتى في شبابه ، حين كان يزدرى مسرح البرجوازية ، لم يكن يرى ضرورة إلغاء المسرح برمته . بل عمل على تغييره

تغييرا جذريا . ووجد في الرياضة نموذجا لمسرح جديد يدور في جوهره حول المرح .[١٢]

كان بريشت يعرّف الفن في شبابه بأنه هو نفسه الغاية ، وبالتالى ، كان يتمسك بتصنيف محورى لعلم الجمال الكلاسيكي . فكان يهدف إلى تغيير المسرح كمؤسسة وليس إلى تدميره والقضاء عليه . ومن ثم ، تتضح المسافة التي تفصله عن أنصار الحركات الإبداعية التاريخية . والعنصران المشتركان بينهم وبين بريشت هما أولاً وجود تصور عن العمل تحتفظ فيه العناصر الفردية باستقلاليتها (وهو شرط ينبغي توافره لكي يصبح الاغتراب فعالا) وثانيا ، الاهتمام الذى يوليه هو للفن كمؤسسة . ولكن في حين يؤمن الإبداعيون بأنهم يستطيعون الهجوم على تلك المؤسسة مباشرة ويقضون عليها ، نجد بريشت يعتنق تصورا يحمل في ثناياه تغييرا للوظائف ويتشبث بما يمكن تحقيقه بصورة ملموسة . وربما تكون هذه الملحوظات القليلة قد أوضحت أن أية نظرية عن الإبداع تسمح للمرء بأن يضع بريشت في سياق الفن الحديث ، وبالتالي ، بأن يحدد معالم تميزه . وهكذا ، فهناك من الأسباب ما يبرر افتراض أن أية نظرية عن الإبداع يمكن أن تسهم في حل معضلة المنهج الأدبي المادي بين لوكاش وأدورنو والتى أوجزناها منذ قليل . ويمكن القيام بذلك دون تأطير نظرية بريشت وتطبيقاته الفنية .

غنى عن الذكر أن ما نناقشه ها هنا لا يشير إلى فكر بريشت وحسب ، بل يشير كذلك إلى منزلة الالتزام السياسى من الفن عامة . فقد تغيرت منزلة الالتزام السياسى في الفن تغيرا جوهريا عبر الحركات الإبداعية التاريخية .

ويجب أن تناقش القضية على كلا المستويين في وفاق مع التعريف المزدوج للإبداع كما سبقت الإشارة (الهجوم على الفن كمؤسسة وظهور نوع غير عضوى من الأعمال الفنية) . ومما لا شك فيه أن هناك التزاما سياسيا وأخلاقيا في الفن سبق الحركات الإبداعية التاريخية . إلا أن العلاقة بين هذا الالتزام وبين العمل الذى أفصح فيه عن وجوده هى علاقة متوترة . ففي العمل الفني العضوى ، تعد المضامين السياسية والأخلاقية التي يود الكاتب أن يعبر عنها تابعة بالضرورة لعضوانية الكيان الكلي وتكامله . وهذا معناه أنها - سواء شاء الأديب أم أبى - تصبح جزءا لا يتجزأ من الكل الذى تسهم في تكوينه وتشكيله . ولا يمكن للعمل الملتزم أن يعد ناجحا إلا إذا كان الالتزام نفسه هو المبدأ الرابط بين الأجزاء والذى تتضح معالمه في كل أرجاء العمل بما في ذلك الشكل . إلا أن هذا نادرا ما يحدث . ويمكن ملاحظة المدى الذى يمكن أن تبلغه الأطر الثابتة القائمة في مقاومتها للاستخدام لأسباب تتعلق بالالتزام المعنوى أو السياسى في تراجيديات ڤولتير وأنشودة الحرية في «عهد استعادة الملكية» . ففي العمل الفني العضوي ، الخطر دائما ماثل في أن يظل الالتزام خارجيا بالنسبة لمجموع الشكل والمضمون ويدمر جوهره . وعند هذا المستوى من النقاش يتحرك معظم النقد الموجه إلى الفن الملتزم . لكن هناك افتراضين مسبقين ينبغي توافرهما حتى يمكن الادعاء بمصداقية هذا الجدل . أولهما أنه لا ينطبق إلا على الأعمال الفنية العضوية وعندما لا يتخذ الالتزام مبدءا يلم شتات العمل . وعندما يوفق الأديب في تنظيم العمل حول الالتزام ، يبرز خطر آخر يهدد التوجه السياسى ، وهو

التحييد من خلال المؤسسة التي هي الفن . وبإدراك العمل الفني الذى يحدد معالم الالتزام وفقا لقانون العضوانية الجمالي في سياق انتمائه إلى الأعمال الإنسانية التي يعد القاسم المشترك بينها هو البعد عن معترك الحياة ، فإن هذا العمل غالبا ما يُنظر إليه على أنه «مجرد» إنتاج فنى . فالفن كمؤسسة يعمل على تحييد المضمون السياسى للعمل الفردى .

أبرزت الحركات الإبداعية التاريخية أهمية الفن كمؤسسة بالنسبة لتأثير الأعمال الفردية ، مما أدى إلى إحداث تحول في المشكلة . وقد بات واضحا أن التأثير الاجتماعي لعمل فنى ما لا يمكن قياسه بمجرد تقويم العمل نفسه ، بل يتم تحديد أثره بشكل حاسم عن طريق المؤسسة التي يؤدى العمل الفني فيها «وظيفته» .

إن تأملات بريشت وبينامين حول إعادة بناء جهاز الإنتاج[١٣] في العشرينيات والثلاثينيات ، ما كانت لتقوم لها قائمة أصلا لو لم تكن هناك أية حركات إبداعية . ولكن ينبغي الحذر في هذا الصدد من إقرار الحلول التي يقدمها كل من بريشت وبنيامين جنباً إلى جنب مع إقرارهما بجوانب المشكلة وإحالة تلك الحلول إلى الحاضر .[١٤]

ويعد تطوير نمط ما من الأعمال الفنية غير العضوية على نفس القدر من الأهمية التي يحتلها الهجوم على الفن كمؤسسة ، مما يرجع إلى التحول في مشكلة الالتزام . ففي العمل الإبداعي إذا لم يعد العنصر الفردى خاضعا بالضرورة لمبدء تنظيمى ما يتغير التساؤل الخاص بمنزلة المضامين السياسية للعمل أيضا . وفى العمل الإبداعى ، تعتبر هذه المضامين ذات شرعية

جمالية حتى باعتبارها عناصر فردية . ولاينتقل أثرها بالضرورة من خلال الكيان الكلى للعمل ، بل يتم إدراكه كأثر قائم بذاته .[١٥] وفى العمل الإبداعى ، لايشير العنصر الفردى إلى العمل ككل ، بل يشير إلى الواقع . والمتلقى حر في استجابته لهذا العنصر الفردى باعتباره تصريحا هاما يتعلق بمعترك الحياة أو باعتباره تعليما سياسيا . وهناك نتائج خطيرة تترتب على ذلك بالنسبة لمكانة الالتزام في داخل العمل . وعندما يتم التوقف عن النظر إلى العمل باعتباره كيانا كليا عضويا ، تتوقف كذلك تبعية الحافز السياسى الفردى للعمل ككل . ولكن قد تكون له فعاليته بمعزل عنه . وعلى أساس نمط العمل الإبداعى ، يصبح من الممكن قيام نمط جديد من الفن الملتزم . بل قد نذهب إلى حد القول بأن العمل الإبداعي يستغني عن الانقسام القديم بين الفن «الخالص» والفن «السياسى» ، ولو أنه من الضرورى إيضاح معنى الجملة . فقد يكون معناها بعد أدورنو أن المبدأ التكويني للعمل غير العضوي يعد تحرريا في حد ذاته ، لأنه يسمح بتفتيت ايديولوجيا تتخثر بصورة مستمرة وتتحول إلى نظام . وفى هذا الرأى ، يلتقى الإبداع والالتزام معا . ولكن لما كان تحديد الهوية يكمن كلية في المبدأ التكوينى ، فإنه ما يترتيب علي ذلك عدم تحديد معالم الفن الملتزم إلا من حيث الشكل دون الجوهر . ويقع تحريم الفن السياسي في العمل الإبداعي على بعد خطوة واحدة من ذلك . إلا أن إلغاء الانقسام بين الفن «الخالص» والفن «السياسى» قد يتخذ صورة مختلفة . فبدلا من إعلان المبدأ التكويني الإبداعي للعمل غير العضوى نفسه كتصريح سياسى يجب أن نتذكر أنه

يتيح الفرصة أمام الحوافز السياسية وغير السياسية لكى تظل قائمة جنبا إلى جنب في عمل واحد . وعلى أساس العمل غير العضوى ، يصبح من الممكن قيام نمط جديد من الفن الملتزم .[١٦]

وقد يكون للحافز السياسي تأثير مباشر أيضا طالما كانت الحوافز الفردية في العمل الإبداعي تتسم بالاستقلالية . وقد يواجه المشاهد بالحياة بنفس الصورة التي يعيشها في الواقع . وأدرك بريشت هذه الاحتمالية واستثمرها ؛ فكتب فى Arbeitsjournal يقول : « في الانشاء الأرسطى للمسرحيات ، وفى التمثيل الذي يصاحبها . . . نجد أن إيهام المشاهد بأن الأحداث التي تدور على خشبة المسرح تحدث في الحياة الواقعة تدعمه في ذلك فكرة اشتمال عرض الخرافة على كل مطلق . ولا سبيل إلى مقارنة التفاصيل كل على حدة بتلك الأجزاء التي تقابلها في الواقع . فلا شئ يجب «إخراجه عن سياقه» ليوضع في سياق الواقع . ويتغير ذلك من خلال آداء يفرز شعورا بالاغتراب . وهنا نجد أن تطور الخرافة متقطع . ويتكون الكل الموحد المدمج من أجزاء مستقلة يمكن ، بل ينبغي ، لكل منها أن يقابله مباشرة ما يماثله من أحداث جزئية في الحياة الواقعة .[١٧] ويرى بريشت أن الفنان يعد إبداعيا طالما أن العمل الفني الإبداعي يسمح بايجاد نوع جديد من الفن السياسي لأنه يحرر الأجزاء من تبعيتها للكل . وتوضح تعليقات بريشت أن العمل الفني الإبداعي يحتفظ بهدف الحركات الإبداعية التاريخية رغم قصوره عن تحقيقه ، وهو ما يعد «تثويرا» لواقع الحياة . وربما تكون عودة الفن النهائية إلى واقع الحياة قد فشلت ، ورغم ذلك فقد دخل

العمل الفني في علاقة جديدة مع الواقع . فيتخلل الواقع بتنوعه الملموس ثنايا العمل الفنى ، بل لم يعد للعمل الفني فكاك منه . ولكن يجب أن نتذكر أن الفن كمؤسسة ، يحدد كم التأثير السياسي الذي يمكن للأعمال الإبداعية أن تمارسه ، وأن الفن في المجتمع البرجوازي يواصل كونه عالما يتميز عن واقع الحياة بسمات خاصة به .

● ملحوظة أخيرة وتعليق على هيجل

رأينا كيف يضفي هيجل صبغة تاريخية على الفن ، ولكن ليس على «مفهوم» الفن . ورغم أن هذه الفكرة تعود في أصلها إلى الفن الإغريقى ، إلا أنه يضفي عليها شرعية ماوراء تاريخية . وقد صدق زوندى في قوله «كل شيء لدى هيجل يبدأ بالحركة ، ولكل شيء مكانته المحددة في التطور التاريخي ، في حين أن مفهوم الفن لايتطور لأنه يحمل السمة الفريدة للفن الإغريقى» .[18] لكن هيجل كان على وعى تام بأن مفهوم الفن لم يكن يتناسب مع أعمال عصره : «إننا في تقويمنا للأعمال الفنية إذا وضعنا نصب أعيننا طبيعة الأعمال الفنية في جوهرها (أى المثال) حيث يكون أهم شيء هو احتواء هذه الأعمال على موضوع وأسلوب وصفي أو تصويري يتناسب تماما مع الموضوع ، نجد أن الناتج الفني لهذه المرحلة التي نتناولها تتسم بالقصور الشديد في مواجهة أعمال من ذلك النوع» .[19]

ونذكّر هيجل بأن الفن الرومانتيكى (الذى ساد منذ العصور الوسطى وحتى عصر هيجل) هو بالفعل قضاء مبرم على تداخل الشكل والمضمون والذي كان سمة الفن الكلاسيكي (الإغريقى) . وكان السبب في هذا

القضاء المبرم عليه هو اكتشاف الذاتية الاستقلالية .[20] والمبدأ في الفن الرومانتيكي هو «الارتقاء بالروح إلى ذاتها» (Estheticsm vol. I, p. 518) والذى يعد تتاجا للمسيحية . فالروح لم تعد منغمسة في ما هو شعورى كما هو الحال في الفن الكلاسيكى ؛ بل تعود إلى ذاتها ، وبالتالي ، تجعل من «الواقع الخارجى كيانا غير كافى لاحتوائها» (المصدر السابق) .

ويرى هيجل أن هناك صلة بين تطور الذاتية والاستقلالية وتماس الوجود الخارجى . لذا ، فإن الفن الرومانتيكى يعد فنا خاصا بالجوهر الذاتى وفنا يصور عالم الظواهر في تماسها :

«إن المظهر الخارجى لم يعد بمقدوره أن يعبر عن الحياة الوجدانية . وإذا دعا للقيام بذلك ، فليس لديه إلا مهمة إثبات أن الظاهر يعد وجودا مشبعا ولابد أن يشير إلى الوجدان ، إلى العقل والشعور باعتبارهما العنصر الجوهرى . ولكن لهذا السبب ، فإن الفن الرومانتيكى يترك الظاهر يتحرك بحرية واستقلالية ، ويسمح لأى جماد أو شجرة أو زهرة بدخول حيز التمثيل دون عقبة» . (ج ١ ، ص ٥٢٧)

إن الفن الرومانتيكى بالنسبة لهيجل يعد محصلة لمحو التداخل بين الروح والحس (الظاهر الخارجى) الذي كان سمة للفن الكلاسيكى . ولكنه في ما وراء ذلك ، يتصور وجود مرحلة أبعد يفنى فيها الفن الرومانتيكى بدوره . ويحدث ذلك بتوسيع الهوة بين طرفى النقيض ، وهما الباطن والواقع الخارجى ، وهو ما يميز الفن الرومانتيكى . فيتحلل الفن ليصبح «تقليدا ذاتيا للشيء» (واقعية التفاصيل) و «مرحا ذاتيا» . وهكذا فإن نظرية هيجل الجمالية تؤدى منطقيا إلى فكرة نهاية الفن حيث يفهم الفن على أنه ما قصده بالكلاسيكية ، وهو التداخل التام بين الشكل والمضمون .

لكن هيجل قام على الأقل بتحديد مبدئي لتصوره عن فن ما بعد الرومانتيكية خارج نظامه .[21] ويقول إن الاهتمام بالشيء ها هنا يتحول إلى اهتمام بالبراعة في عرضه :

«فما يحوز إعجابنا ليس موضوع الفن التشكيلي ومماثلته للحياة الواقعة ؛ بل يحوز إعجابنا مظهره الخالص (interesseloses Scheinen) دون الاهتمام بموضوعه . والشيء المؤكد بالنسبة للجمال هو دائما مظهره وحده ، وما الفن إلا براعة في تصوير كل أسرار هذا المظهر الخالص للواقع الخارجي» (ج ١ ، ص ٥٩٨) .

إن مايشير إليه هيجل في هذا الموضع ليس إلا ما نطلق عليه اسم «الاستقلالية المتنامية» للجمال . فيقول صراحة إن «براعة الفنان الذاتية وتطبيقه لوسائل الإنتاج الفني تسمو إلى منزلة الشيء الموضوعي في الأعمال الفنية» (ص ٥٩٩) ، مما يعني تحول جدلية الشكل والمضمون لصالح الشكل . وهو تطور يميز المسار الأبعد للفن .

إن ما نستنتجه بالنسبة للفن الإبداعي من فشل النوايا الإبداعية ومن التواجد الشرعي للأساليب والأشكال التي لم يعد أي منها يستطيع أن يدعي لنفسه قمة التطور هو ما لاحظه هيجل بالفعل على الفن في عصره :

«وبهذا نكون بلغنا نهاية الفن الرومانتيكي ، بلغنا نقطة نستشرف منها أحدث العصور وقد نجد وجه الغرابة فيها في تفوق البراعة الذاتية للفنان على مادته وما ينتج منها لأنه لم يعد تحت سيطرة ظروف معينة لمجال ما من مضمون وشكل محدد سلفا . بل يحتفظ بموضوعه وطريقة عرضه له تحت سيطرته الكاملة واختياره الحر» (ص ٦٠٢) . ويربط هيجل تطور الفن بالمفاهيم المزدوجة المتقابلة «الذاتية : العالم الخارجي» (أو الروح : الحس) .

ويقوم التحليل المقدم ها هنا على أساس بلورة النظم الاجتماعية الفرعية ويصل إلى التضاد بين الفن وواقع الحياة . فمنذ عشرينيات القرن التاسع عشر ، كان هيجل تمكن من التنبؤ بما لم يحدث حتى بعد فشل الحركات الإبداعية التاريخية ، مما يوضح أن التأمل نمط من أنماط الإدراك .

وتعتبر نظرية أدورنو معيارا تقاس عليه أية نظرية معاصرة عن الجمال ، خاصة وأن تاريخية نظريته أصبحت أمرا معلوما . والآن وقد تجاوز تطور الفن ما وراء الحركات الإبداعية التاريخية ، فإن أية نظرية جمالية تقوم على أساسها (كنظرية أدورنو) لا تقل تاريخية عن نظرية لوكاش التي لا تعترف إلا بالأعمال العضوية كأعمال فنية . أما التوافر الإجمالي للمادة والأشكال وهو ما يميز الفن «بعد الإبداعي» (post avant-gardiste art) البرجوازي ، فيجب بحثه من حيث الإمكانات المتأصلة فيه والمصاعب التي تترتب عليه ، وذلك بتحليل الأعمال الفردية .

أما ما إذا كان شرط توافر كل الأسس لا يزال يسمح بقيام أية نظرية جمالية بالمعنى الذى عُرفت به منذ كانط وحتى أدورنو ، فهو أمر تحيط به الشكوك ، لأن أى مجال لابد أن تتوافر له بنية لكى يصبح موضوعا لفهم أكاديمي أو علمي . ولما كانت الاحتمالات الشكلية أصبحت لا متناهية ، فقد زادت صعوبة الخلق الصادق ، بل التحليل الأكاديمى أيضا تبعا لذلك . إن فكرة أدورنو القائلة بأن مجتمع الرأسمالية المتأخرة أصبح لا عقلانيا[٢٢] لدرجة أنه قد لا تكون هناك أية نظرية يمكن أن تسبر غوره تنطبق على الفن «بعد الإبداعى» .

***

هوامش

1. Georg Lukacs, The Meaning of Contemporary Realism, (London, 1962)
2. TH. W. Adorno, "Erpresste Versöhnung, Zu Georg Lukacs", in : Adorno, Noten zur Literatur II (Frankfort, 1963), pp. 152-87.
3. G. W. F. Hegel, Esthetics, trans. T. Knox (Oxford, 1975), vol. 1, p. 517.

٤ .انظر أيضا «التعليق الأخير» بهذا الكتاب.

٥ .عنصرا نظرية لوكاش عن الإبداع وردا أيضا في مقالة له بعنوان «Narrate or Describe", in : Arthur D. Kahn, ed., trans., Writer and Critic and other Essays (New York, 1970), pp. 110-48.

6. Lukacs, The Meaning of Contemporary Realism.

٧ . مما يدعو للدهشة ان ادورنو يقر مفهوم التقدم التقنى في الفن. وقد بين المصاعب التي تكتنفه : مرغم ان التقدم التقنى يتيح للإنسان إمكانات أعرض إلا ان ذلك ليس نتيجة له بالضرورة. فالاتجاه نحو التكتيك الصناعى من ناحية والتكنيك الفني من ناحية أخرى يعزى إلى الفصل الذي قال به ادورنو بينهما.

٨ .«إن الفن يجد نفسه في الواقع، ويحقق وظائفه في الواقع، وتربطه به علاقة وساطة.

٩ . انظر الباب الاول من الكتاب.

10. Adorno, "Selbstanzeige" for Versuch über Wagner (1952).

١١ . سعى ادورنو في Ästhetische Theorie إلى تقديم حكم على بريشت وتقويم له، إلا ان هذا لا يغير حقيقة ان نظرية ادورنو لا تترك مساحة لكاتب مثل بريشت.

12. B. Brecht, "Emphasis on Sport", in : John Willet, ed., trans., Brecht on Theatre (N.Y., 1966), p. 48.
13. B. Brecht, "Radiotheorie", in : *Brecht Schriften zur Literatur und Kunst*, vol. 1, pp. 125-47.
14. H. M. Enzensberger, "Baukasten zu einer Theorie der Medien", in : Kursbuch, no. 20 (1970), pp. 159-86.

١٥ .من هذا المنظور، يبدو ان تفسيري للصفحات الافتتاحية لكتاب Baysan de Paris لأراجون يحتاج إلى إعادة نظر.

١٦ . يتيح العمل غير العضوي الفرصة لاعادة صياغة السؤال المتعلق باحتمالية الالتزام. إلا ان النقد الذى تعرض للفن الملتزم لم يقر بذلك. فلايزال يتعامل مع المشكلة كما لو كانت تتعلق بتحديد مكانة المضامين السياسية في العمل العضوي.

17. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, ed., W. Hecht (Frankfort, 1973), p. 140.
18. P. Szondi, "Hegel Lehre von der Dichtung", in : Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie* (Frankfrot, 1974), p. 305.
19. G. W. F. Hegel, Esthetics, trans. T. M. Knox (Frankfort, 1975), vol. 1, p. 596.

٢٠ . قارن الجزء المخصص لسقراط في كتاب «محاضرة عن فلسفة التاريخ» لهيجل.

21. Oelmüller, Die Unbefriedigte Aufklärung, (Frankfort, 1969), pp. 240-64.
22. TH. Adorno, Einleitungsvortag zum 16. Deutschen Sozialgentag, p. 17.

عودة الحداثة

أكد ريموند وليامز في مقالة حديثة له أن الدوائر النظرية والأدباء المنتمين إلى «الحداثة» قاموا بتطوير رؤية منتقاة عن «الحديث» . وأضاف قائلا «لا نملك سوى أن نراجع الأسماء في التاريخ الحقيقي لكى نرى كيف تضفى الصبغة الآيديولوجية المفتوحة التي تسمح بالاختيار» (The Politics of Mod-ernism, 1989, p. 33) . وتعرض المقالات التالية للمساعي النشطة في مواجهة هذه المغالاة ونحو تنقية «التاريخ الحقيقى» ولبيان أن هذا الواقع لا يقوم على تاريخ واحد ، بل على الحركة غير المتزامنة لمختلف التواريخ مع مختلف استخدامات «الحداثة» .

كان كتاب «*كل ماهو صلب يذوب في الهواء*» لمارشال فيرمان يبدو وكأنه قضى على كل التصنيفات الثابتة لنوع معترف به من الحداثة . ويشمل أنصار الحداثة عنده كلا من بودلير وجويس ، بل جوته وماركس أيضا . ويمتد عهد الحداثة من عام ١٦٠٠ أو منذ عهد اشتداد تيارها في القرن الثامن

عشر وحتى الآن . وهى حداثة مكتملة وتقدمية تحتضن الفلسفة والعمارة والتخطيط الحضرى والأدب تدعمها جميعا رؤية عن مجتمع إنساني متحول .

وردا على دراسة بيرمان ، أعاد پيرى أندرسن الحداثة إلى عهدها المتعارف عليه في القرن العشرين ، وذلك في مقالة له بعنوان (Modernity and Revolution) نُشرت في كتاب بعنوان (Marxism and the Inerpretation of Culture) للناشرين نيلسن وجروسبرج (١٩٨٨ ، ص ٣١٧-٣٣٣) . وفي إحلال السرد الروائي ، يحث أندرسن على اللجوء إلى «تحليل تأزمى» (conjunctural analysis) يضع الحداثة في تقاطع مثلث من العناصر الاقتصادية والسياسية والطبقية التي ظهرت قبل ١٩١٤ . هذه النظائر التي أوجزت بأنها «نظام حاكم شبه أرستقراطى واقتصاد رأسمالي شبه صناعي وحركة عمالية ناهضة» (المصدر السابق ، ص ٣٢٦) كانت تضم شروط إمكانية الحداثة . وتقدم مقالة ريموند وليامز إسهاما خاصا في هذا الجدل وحول انتباهنا إلى عملية صياغة الحداثة وإلى تغيير وضع الفنان في بيئة المدن الكبرى .

جاءت هذه الآراء بحركة نشطة جديدة وبمزيد من التحديد لدراسة الحداثة . إلا أن ثمة عناصر إضافية محددة تظل على الهامش رغم إلقاء الضوء عليها ، وهى مسألة معاناة المرأة والهوية القومية في مطلع العصر الحديث والأهمية العامة للجنس والعرق . وكما يتبين من مقالة جان رادفورد والمختارات الواردة ها هنا ، فإن مسائل الجنس أو العرق أو الهوية

الثقافية لا تضيف شيئا إلى وعينا بالنظائر التي تنتمي إلى الحداثة ، بل تغيره وتؤثر على صياغة الحداثة ، بل على صياغتها الجديدة أيضا . ومعنى ذلك أن «الحداثة» ظهرت وتغيرت في ظل ظروف محددة عبر سلسلة من الأزمات . وإذا كانت تبدو اليوم في أشد صورها «ايديولوجية» ، فإنها يمكن أن تقدم مصدرا مثالا راديكاليا إذا ما قرئت بعيون جديدة .

***

٥. مارشال بيرمان :

«القرن العشرون : الهالة والطريق» *

فى صورة عريضة غير تقليدية للحداثة ، يرى مارشال بيرمان الحداثة الثقافية كوسيط بين تجربة التحديث الاجتماعي والسياسي وما يقابلها من عمليات تحديث علمي وتقني . والتحديث الجمالى الحق يسجل تعددية جوانب التطوير الذاتى والتنمية الاقتصادية في الحياة الحضرية الحديثة . والميزة التي تميز رأى بيرمان هى أنه يخلص الحداثة من غربة أدبية شديدة التحديد ويحث على قراءة دينامية أصيلة للأدباء وللنصوص والبيئات . والنزعة الإنسانية الماركسية الإنجيلية التي تؤدى به إلي الدعوة لقيام تجديد جماعى معاصر لطاقات الحداثة الخلاقة تقف في تناقض حاد في مواجهة سوداوية الآراء الأخرى وخاصة «النظرية النقدية» لمدرسة فرانكفورت .

والإشارة إلى «الهالة» في المقال التالي تشير في الوقت نفسه إلى إيمان ماركس بالمبدأ الشيوعى الذي يرى أن المجتمع البرجوازي جرد المهن التي كانت تحظى بالتكريم فيما مضى (الطبيب ، المحامى ، رجل الدين ، الشاعر) من هالة كانت تحيط بها ونزلت بها إلى درجة العمالة الأجيرة . وتشير أيضا الى قصيدة شارل بودلير النثرية بعنوان «*ضياع الهالة*» والتى تصور «المشهد الحديث الأولي» لدى الشاعر بضياع هالته .

***

---

* طبعت من كتاب All that is solid melts into air, The experience of modermity (london1983). pp. 154 - 171

إن حداثة مشاهد بودلير الأولية الحديثة تعد جديدة ومعاصرة في نواحي عديدة . وفي النواحي الأخرى ، يبدو الشارع وتبدو الروح عنده قديمة ومهجورة تماما . ولا يرجع ذلك إلى أن عصرنا قد حل الصراعات التي تضفي على «كآبة باريس» حياة وحيوية - الصراعات الطبقية والايديولوجية والعاطفية بين المحبين والصراعات بين الفرد والقوى الاجتماعية والصراعات الروحانية داخل الذات - بل إلى أن عصرنا عثر على سبل جديدة لوضع أقنعة على الصراعات وما بها من إلغاز . ومن الفروق الهامة بين القرنين التاسع عشر والعشرين أن القرن الذي نعيش فيه خلق شبكة من الهالات الجديدة لتحل محل الهالات التي أسقطها القرن الذي عاش فيه كل من بودلير وماركس .

ويتضح هذا التطور في أجلى صوره في مجال المكان الحضرى . فإذا ما صورنا أحدث التكوينات المكانية الحضرية ، يمكن أن نستحضر في أذهاننا كل ما بنى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية من أحياء ومناطق حضرية جديدة ، وسنجد صعوبة في تخيل اعتراضات بودلير الأولية ها هنا . وليست هذه مصادفة . فقد تم تخطيط المساحات الحضرية وتنظيمها في القرن الحالى على أساس ضمان عدم حدوث تصادم أو مواجهة بينها . وكانت السمة المميزة للتوجه الحضرى في القرن التاسع عشر هى الشارع العريض (boulevard) ذو الأشجار والذي يعد وسيلة للجمع بين القوى المادية والإنسانية المتفجرة في مكان واحد . أما سمة القرن العشرين ونزعته الحضرية ، فهى الطريق السريع (highway) الذي يعتبر وسيلة لتفريق شمل

هذه القوى . وإننا لنرى ثمة علاقة جدلية غريبة ها هنا يقوم فيها نمط واحد من الحداثة بتنشيط ذاته وإرهاقها في آن معا في محاولة للقضاء على نمط آخر . وكل ذلك باسم الحداثة .

إن ما يضفي كل هذا الخداع على عمارة القرن العشرين التي تنتمي إلى الحداثة في نظرنا في هذا المقام هو نفس النقطة التي بدأ منها بودلير ، وهي النقطة التي سرعان ما تنمحي . فها هو لوكور بوسيير الذي يعد أعظم معماريي القرن العشرين يدون كتابه بعنوان L'Urbanisme (ترجم إلى الإنجليزية تحت عنوان The City of Tomorrow) الذي يعتبر بيانه الحداثي العظيم الذى أدلى به عام ١٩٢٤ . وتناولت مقدمته تجربة عملية يخبرنا أنها كانت مصدر رؤيته الجليلة . ولا ينبغي لنا أن نأخذ كلامه حرفيا ؛ بل يجب أن نتفهم سرده كحكاية حداثية تشبه حكاية بودلير من قبله . وبدأت في شارع عريض تحفه الأشجار وهو الشانزليزيه في إحدى ليالى صيف ١٩٢٤ . كان خرج لتمشية هادئة في ساعة الغروب ليجد نفسه وقد انجرف بعيدا عن الشارع بسبب المرور . كان هذا بعد نصف قرن من بودلير : «وكأن العالم أصابه مس من الجنون» . ومن لحظة إلى أخرى ، كان يحس أن «زحمة المرور كانت تزداد ، وكل يوم يزيد اضطرابها» . (وهنا ينكسر إطار الزمن وتنقطع الكثافة الدرامية إلى حد ما) . كان لوكور بوسيير بشعر بالخطر والضعف : «كان الخروج من البيت معناه أننا ما أن نعبر عتبة بابه نصبح في معرض خطر القتل بسبب السيارات العابرة» . ونراه في صدمته وذهوله يعرض التناقض بين الشارع (والمدينة) في عصره الوسيط بالشارع

أيام شبابه قبل الحرب الكبرى : «أعود بذاكرتي عشرين عاما أيام شبابي حين كنت طالب علم . كان الطريق لنا في ذلك الوقت ، كنا نغنى فيه وكنا نتناقش ، بينما كانت عربات الأجرة التي تجرها الجياد تنساب بجوارنا» . إنه يعبر عن حزن عميق ومرارة قديمة قدم الحضارة نفسها . وهي موضوعات يتواتر ورودها في الشعر «Ou sont les nieges d'antan» (أين ذهب ذلك الوميض الحالم؟) . إلا أن إحساسه بتركيبة المكان الحضري والزمان التاريخي يضفي على رؤيته وحنينه حرية وجدة : «كان الطريق لنا في ذلك الوقت» . كان ارتباط شباب الطلاب بالشارع هو نفس ارتباطهم بالعالم . كانت الدنيا تبدو منفتحة أمامهم ؛ كانت ملكا لهم يتحركون فيها كيف شاءوا . وبهدوء تتيح لهم فرصة النقاش والغناء ؛ كان البشر والحيوانات والمركبات تتعايش في سلام في نوع من الجنة الحضرية . كانت آفاق «هاوسمان» الهائلة تنتشر أمامهم جميعا وتؤدى بهم إلى قوس النصر . أما اليوم ، فقد امحى الحلم وأصبح الطريق للمرور ، وأصبح على الرؤى الحالمة أن تفر بحياتها .

كيف يمكن للروح أن تمر بكل هذه التغيرات؟ يدلنا بودلير على السبيل إلى ذلك : «عليك أن تحول هذه الحركات العنيفة والمفاجئة في حياة المدينة الحديثة إلى الماعات مثالية لفن جديد يجمع المحدثين معا . وعلى أطراف خيال بودلير ، نلمح أمارات حداثة أخرى تلمع في الأفق ؛ احتجاج ثورى يحول كثرة من الانعزاليين الحضريين إلى شعب ، وإعادة شوارع المدينة إلى الحياة الإنسانية . ويقدم لوكور بوسيير استراتيجية ثالثة تؤدى إلى نمط ثالث

قوى للغاية من الحداثة . وبعد مجاهدة شاقة عبر المرور ، نراه يقفز قفزة جريئة مفاجئة ؛ فقد انضم إلى القوى التي كانت تندفع نحوه :

«في ذلك اليوم الأول من أكتوبر ١٩٢٤ ، كنت أساعد في الولادة (النهضة) الهائلة لظاهرة جديدة . . . المرور ، عربات ، سيارات سريعة ، سريعة ! المرء منبهر ، مفعم بالحماس ، بالفرحة . . . فرحة القوة ، النشوة الساذجة التي يشعر بها المرء حين يكون في قلب القوة ؛ إنه يشارك فيها ؛ يشارك في هذا المجتمع الذي نشهد بزوغ فجره . إن المرء لتمتلئ نفسه ثقة في هذا المجتمع الجديد» .

هذه الطفرة الإيمانية تعد سريعة (كهذا المرور) لدرجة أن لوكور بوسيير يبدو وكأنه لم يلحظ أنه نجح . فنراه في لحظة رجلا بودليريا مألوفا يمشي في الشارع يكافح المرور ؛ وفي لحظة تالية ، تتغير وجهة نظره تغيرا جذريا بحيث نجده يحيا ويتحرك ويتحدث من «داخل» المرور . نجده في لحظة يتحدث عن نفسه وعن حياته وتجربته («أعود بذاكرتي عشرين عاما . . . كان الطريق لنا») وفي لحظة ثالثة ، يختفي ضمير المتكلم ويتحلل في فيضان من عمليات التاريخ العالمى . والفاعل الجديد هو «المرء» بكل ما يحمله من تجريد وعمومية وحيوية بقوة العالم الجديد . وبعد أن يخشى خطره ، يمكن أن يقف في وسطه ويؤمن به ويصبح جزءا منه . وبدلا من الحركات العنيفة المفاجئة التي كان بودلير يرى فيها جوهر الحياة الواقعة الحديثة ، نجد إنسان لوكور بوسيير الحديث يتخذ خطوة كبرى تُغني عن أية خطوات أخرى ؛ طفرة هى الأخيرة ؛ فيندمج الإنسان العادي في القوة الجديدة بأن يتحول من الشارع إلى العربة .

إن وجهة نظر الإنسان الجديد في العربة تفرز نماذج التصميم والتخطيط

الحضرى الذي ينتمي إلى القرن العشرين وإلى الحداثة . والإنسان الجديد في نظر لوكور بوسيير يحتاج إلى «نوع جديد من الشوارع» ، والشارع الحديث بحق يجب أن يكون «مزودا بمعدات وكأنه مصنع» . في هذا الشارع ، كما في المصنع الحديث ، نجد أن أفضل النماذج تجهيزا وإعدادا هو النموذج الذي يتحرك آليا بأدق صورة ممكنة . ولا بشر سوى من يقومون بتشغيل الآلات ، ولا مشاة يبطئون من سرعة التدفق : «لن تنتشر المقاهى وأماكن التنزه على أرصفة باريس كالفطريات» . ففي مدينة المستقبل ، ينتمي الطريق المرصوف للمرور وحده .

ومن لحظة لوكور بوسيير الحالمة في الشانزليزيه ، تولد رؤية لعالم جديد ، عالم متكامل من الأبراج العالية تحيط بها مساحات شاسعة من الخضرة والحدائق المفتوحة ، تربط بين أجزائه شبكة من الطرق السريعة المعلقة تقوم عليها جراجات تحت الأرض وباثكات للبيع والشراء ؛ وهى رؤية ذات وجهة نظر سياسية واضحة وردت في أواخر كتاب «*نحو عمارة جديدة : العمارة أم الثورة ، الثورة يمكن تجنبها*» .

ولم تكن التلميحات السياسية مفهومة تماما في ذلك الوقت . وليس من الواضح ما إذا كان لوكور بوسيير نفسه يدركها تماما أم لا . لكننا ينبغى أن نتمكن من فهمها الآن . فالفرضية (thesis) هى ما أبداه سكان الحضر بدءا من ١٧٨٩ وعبر سنوات القرن التاسع عشر وفي الحركات الثورية الكبرى في نهاية الحرب العالمية الثانية وفحواه أن الشوارع ملك للناس ؛ ويتمثل نقيضها (antithesis) في قول لوكور بوسيير «لا شوارع ولا بشر» . وفي

شوارع المدينة في حقبة ما بعد هاوسمان ، تجمعت التناقضات الاجتماعية والنفسية للحياة الحديثة وأوشكت على الانفجار ، ولكن لو انمحت هذه الشوارع من الوجود ، لما كانت هذه التناقضات طفت إلى السطح أمام أحد . وهكذا أدت العمارة الجديدة والتخطيط الحديث إلى قيام صورة جديدة من الحياة الريفية البسيطة أو عالم ينقسم إلى أقسام مكانيا واجتماعيا : بشر هنا وعربات هناك ؛ عمل هنا وبيوت هناك ؛ ثراء هنا وفقر هناك ؛ وبينهما خضرة وأسمنت تفصل الحدود بينهما . في حين يمكن أن تبدأ الهالات في النمو حول رؤوس الناس من جديد» .[1]

ترك هذا النمط من الحداثة آثارا عميقة على حياتنا جميعا . فشن نمو المدن في الأربعين سنة الماضية في الدول الرأسمالية والاشتراكية على السواء هجوما منظما وناجحا في أغلب الأحيان وطمست معالم «الفوضى الشاملة» التي ميزت الحياة الحضرية في القرن التاسع عشر . وفي البيئة الحضرية الجديدة - من مدينة ليفراك إلى «سينشارى سيتى» ومن «بيتش ترى بلازا» بأطلنطا إلى «رينيسانس سنتر» بديترويت - يتم تقسيم الشارع القديم الحديث بما يضمه من مزيج متقلب من البشر والمركبات والمحال والبيوت والثراء والفقر إلى أجزاء منفصلة لها مداخل ومخارج تخضع لسيطرة ورقابة صارمة ، ولا رابط بينها سوى ساحات الانتظار والجراجات تحت الأرض .

وتعد كل هذه الأماكن وما بها من بشر أكثر تنظيما وأمنا من أي مكان أو أي أحد في مدينة بودلير . فقد انهارت القوى الفوضوية المتفجرة التي أتت

بها عملية التحديث الحضرى تحت وطأة موجة جديدة من التحديث تدعمها ايديولوجيا الحداثة النامية . وتعتبر مدينة نيويورك اليوم من المدن الأمريكية القليلة التي يمكن أن تحدث فيها مشاهد بودلير الأولية . وهذه المدن القديمة أو الأجزاء من مدن تخضع لضغوط أشد خطورة من تلك التي خضعت لها أيام بودلير . فهى موضع إدانة سواء من الناحية السياسية أو الاقتصادية ومحرومة من فرص النمو وتفقد بريقها في مقارنتها بالمناطق التي تعد أكثر «تطورا» . إن المفارقة الساخرة للنزعة الحضرية الحداثية هى أن انتصارها ساعد على تدمير الحياة الحضرية التي كانت تهدف إلى إطلاقها .[٢]

وفى مقابل هذا التسطيح الحضري للمكان ، أفرز القرن العشرون تسطيحا مماثلا للفكر الاجتماعى ، واستقطب التفكير الجاد في الحياة الحديثة من مارينتى ومایاکوفسکی ولوکور بوسيير إلى بكمينستر فولر ومارشال مكلووان وهرمان كان كل التنافرات الشخصية والاجتماعية التي ألمت بالحياة الحديثة يمكن التغلب عليها بالوسائل التقنية والإدارية . وكلها وسائل متاحة ومتوفرة . وكل ما نحتاجه هو القادة من ذوى الإرادة ممن يستخدمونها . ويرى مفكرو «اليأس الثقافى» من ت . هولم وعزرا پاوند وإليوت وأورتيجا إلى إلول و فوكو وأرينت وماركوس أن الحياة الحديثة كلها تبدو خاوية وعقيمة وضحلة وذات بعد واحد وتخلو من الإمكانات الإنسانية . وينبغى أن نلاحظ أن كلا هذين الاتجاهين الفكريين يتقاطعان مع التقسيمين السياسيين لليمين واليسار . ثانيا ، تشبث كثرة من الناس بهذين الاتجاهين في مراحل متعددة من حياتهم ، بل سعى البعض أيضا للإمساك

بكليهما في آن معا . وقد نجد أقطابا لدى بودلير الذي يمكن اعتباره مخترع القطبية . لكننا قد نجد بودلير أيضا شيئا مفتقدا لدى معظم من جاءوا بعده ، وهو القدرة على القتال حتى آخر رمق ضد تعقيدات الحياة الحديثة وتناقضاتها ، وعلى العثور على الذات وتحقيقها في خضم الفوضى المتحركة .

مما يدعو للسخرية أن إلغاز الحياة الحديثة وتحطيم بعض من جوانبها استمر نظريا وعمليا باسم الحداثة التقدمية . ورغم كل شيء ، أحاطت بكثرة منا تلك الفوضى المتحركة وأحكمت حصارها حولنا . وساعد على إحكام هذا الحصار الاتجاه الحضرى الذي ساد في العقدين الماضيين . قد دوَّن جين جاكوبز كتابا بعنوان «*موت المدن الأمريكية الكبرى وحياتها*» نشر عام ١٩٦١ وتنبأ فيه بهذه النزعة الحضرية الجديدة . يقول جاكوبز إن المساحات الحضرية التي أنشأتها الحداثة كانت نظيفة ومنظمة من الناحية المادية . أما اجتماعيا وروحانيا ، فهي إلى الموت أقرب . ثانياً ، إن الضجيج والصخب وزحام القرن التاسع عشر هو وحده الذي أبقى على الحياة الحضرية المعاصرة . ثالثاً ، إن «الفوضى المتحركة» الحضرية القديمة كانت في الحقيقة نظاماً إنسانياً حياً ومعقدا لم تلحظه الحداثة ، لا لشيء إلا لأن نماذجه وقيمه في ما يتعلق بالنظام كانت آلية وضحلة . وأخيرا ، إن ما كان يعد حداثة في عام ١٩٦٠ ، قد يتحول إلى التقادم فيما بعد .[٣] وفي العقدين الماضيين ، حظيت هذه الفكرة بتأييد حماسي هائل ، حيث عملت جماهير الأمريكيين على المحافظة على أحيائهم ومدنهم وحمايتها من حمق التحديث الآلي .

وكل حركة تهدف إلى وقف مد طريق سريع هى حركة لإضفاء الحياة على الفوضى المتحركة القديمة . ورغم ما تحقق من نجاح على المستوى المحلي ، إلا أن أحدا لم تكن لديه القوة لكى يحطم قوة الهالة والطريق السريع . لكن من الناس من لديهم من الإخلاص ما يمكنهم من إضفاء التوتر والإثارة على الحياة بالمدينة . وهناك ما يبشر بأن هذه الحياة ستظل قائمة لمدة طويلة . وفي خضم مخاوف أزمة الطاقة المعاصرة وقلقها ، تبدو الحياة الريفية البسيطة في حالة تدهور . وفي الوقت نفسه ، فإنَّ الفوضى المتحركة التي ميزت مدن القرن التاسع عشر الحديثة تبدو أكثر نظاما وتطورا كل يوم . إذن فالحداثة لدى بودلير قد نكتشف أنها تنتمى إلى عصرنا نحن أكثر من انتمائها إلى عصره هو .

كل هذا يوحي بأن الحداثة تحتوي على تناقضاتها الداخلية الخاصة بها ، وبأن أنماط الفكر الذي ينتمي إلى الحداثة قد تتحول إلى سلفية جامدة ويصيبها التقادم ، وبأن أنماطا من الحداثة قد تحتجب لأجيال طويلة دون أن تخلفها أنماط بديلة ، وبأن أعمق جراح التحديث الاجتماعية والنفسية قد تلتئم دون أن تشفى شفاء حقيقيا . إن الرغبة المعاصرة لقيام مدينة لها متاعبها ولكن تتميز بالحيوية والحياة تعد رغبة لنكأ الجراح القديمة الجديدة من جديد . إنها رغبة في الحياة الحرة الطليقة واستمداد الحيوية من صراعاتنا الداخلية مهما كانت النتيجة . وإذا كنا تعلمنا في نمط واحد من الحداثة كيف نبني الهالات حول المساحات وحول رؤوسنا ، فقد نتعلم من نمط آخر منها (لعله أقدم زمنا) كيف نفقد هالاتنا ونجد أنفسنا من جديد .

***

الحواشي

١. لم يتمكن بوسيير أبدا من تحقيق تقدم في مخططاته التي لا تكل في سبيل هدم باريس: إلا أن معظم تنبؤاته تحققت في عهد بومبيدو عندما تم شق الطرق السريعة المعلقة على الضفة اليمنى من النهر وأزيلت أسواق «ليهال» ومعها عشرات من الشوارع دون أن يترك لها أثر.

٢ - كان لوكور بوسيير يحلم باتجاه «فوق تحديثي» يشفي جراح المدينة، وكان من سمات حركة الحداثة في العمارة الكراهية الشديدة للمدينة وتمنى زوالها في التصميمات الحديثة. وكانت من الكليشيهات الحداثية الأولى مقارنة المدينة بالعربة أو الحنطور. ويبين الطريق السريع أنه لم يعد هناك مكان لشوارع المدينة بكل تلك الحركات التي تجوب الأرض بين صفوف من البيوت.

٣ - «إن من دواعي القلق أن يظن أن الرجال من شباب اليوم لابد أن يتقبلوا مفاهيم عن المدن وعن المركبات لم يضف إليها أي جديد منذ أيام طفولة آبائهم». Death anf Life of Great American Cities (1961), p. 371.

٦ . ريموند وليامز :

«المدينة وظهور الحداثة»*

يرى ريموند وليامز أن الأساس الاجتماعي الرئيسي للحداثة يكمن في تجربة الهجرة من الريف إلى المدينة . وهذه الرؤية المحورية مؤداها أنه يستطيع أن يشير إلى استمرارية تجربة سابقة لحضارة صناعية حضرية وأن يحدد ما تميزت به السنوات الأولى من القرن العشرين في المدينة على الصعيدين الاجتماعي والفني . فبالنسبة للهجرة ، يرى وليامز أنها ركزت الأضواء على موضوعات الزحام والاغتراب والوحدة والتنوع في القرن التاسع عشر ، وأفرزت هذه التجربة اهتمام الحداثة بالوسيلة الفنية نفسها بدلا من الإحساس المتوارث بروح الجماعة . وهكذا ، كانت الصبغة التاريخية التي اصطبغ بها «الاستقلال» و «الوعي بالذات» في الفن الذي ينتمي إلى الحداثة حديثة نسبيا . وأي دعوى بعالمية الحداثة تصبح واهية لأن شروطها وأنماطها الخاصة تنتمي إلى مطلع القرن العشرين ، إلى «المدينة الرأسمالية» .

أدت الجوانب التاريخية للحداثة بوليامز إلى التفكير في «الأعماق المحرومة» من البلاد و «العالم الفقير» خارج المدينة . وقد نفكر بطريقة مختلفة فيمن تحدثوا عن المدينة الحديثة . وقد نتساءل عن كيفية تغير هذا التفسير في علاقته بتجربة المنفى الإجباري في الثلاثينيات . وهناك تساؤل آخر . كان وليامز يكتب من منظور أدبي ينتمي إلى ما بعد الحداثة ، وراء

* اعيد طبع هذه المقالة من Unreal City, Urban Experience in Modern European Literature and Art, ed., Edward Timms & David Kelley (N.Y.1985). pp. 13 - 24

اللحظة التاريخية للحداثة وأسسها ، ولو أنه يستخف بالنزعة الاستهلاكية ذات المظهر البراق لما بعد الحداثة . اذن ما هو البديل ذو القيمة الذي يمكن أن يحل محل الحداثة؟ إذا كان يبدو من كتابة وليامز أنه يقترح العودة إلى الواقعية ، فإن اهتمامه الدائم «بالنزعة الطبيعية الحداثية» وبالأنماط المختلطة للسينما والتلفزيون يجعل ذلك بديلا معقدا .

***

● الحداثة كمفهوم نقدى

من الواضح الآن أن هناك صلات وثيقة بين التطبيق والمثال في الحركات الإبداعية في القرن العشرين والظروف المحددة والعلاقات التي تميز المدينة في القرن العشرين . والدليل قائم على ذلك ويتضح في العديد من الحالات ، ولكن ظل من الصعب حتى وقت قريب أن يتم الفصل بين هذه الصلة التاريخية والحضارية المحددة وبين الشعور «بالحديث» .

فى أواخر القرن العشرين ، كان من الضروري للمرء أن يلحظ مدى بعد الشقة بيننا وبين أهم حقب «الفن الحديث» . وزادت حدة ظروف المدينة وعلاقاتها في أوائل القرن العشرين واتسع نطاقها في عدة نواحي . ولا تزال التجمعات الحضرية الضخمة التي زادت من نمو المدن إلى كيانات عملاقة في حالة نمو تاريخى (وبصورة أوضح في العالم الثالث) . وفي الدول الصناعية ، ظهر نوع جديد من الفصل بين «قلب المدينة» المزدحم وضواحيها الممتدة ، وفي الأنواع القديمة من المدن ، لاتزال هناك أنواع شتى

من الحركات الإبداعية مستقرة ، بل منتعشة أيضا . ولكن على مستوى أعمق ، تغيرت الظروف الحضارية للمدينة تغيرا حاسما .

إن أشد التقنيات والمؤسسات الفنية تأثيرا تمتد إلى مجالات حضارية متنوعة لا من خلال التأثير البسيط ، بل بالنفاذ الفوري المباشر . وليس هناك تناقض حضاري أكبر من ذلك أو تناقض بين تقنيات ومؤسسات ما لايزال يطلق عليه اسم «الفن الحديث» – من كتابة وفن تشكيلي ونحت ومسرح وصحف الأقليات ومجلاتهم والمعارض الصغيرة ومسارح المدينة – وبين الناتج الحقيقي لمدينة أواخر القرن العشرين في السينما والتلفزيون والإذاعة والموسيقى المسجلة . ولا تزال التحليلات المحافظة تبقي على تصنيفات «الفن» أو «الفنون» للتقنيات والمؤسسات الأولى مع استمرار التشبث بالمدينة باعتبارها المحور الذي يمكن لها أن تعرض فيه باعتبارها «إنجازا قوميا» . إلا أن هذا لا يتناغم مع التركيز الفكرى المستمر على «تطورها» حيث أن الوسائل الحديثة الحقيقية لها أنواع مختلفة . ثانياً ، أن المدينة اتخذت معنى أشد اتساعا مع قيام سوق عالمية منظمة للتقنيات الحضارية الجديدة . وليس لكل تكتل حضري واسع أو مدينة ضخمة هذه السمة الحضرية الحضارية . والحاضرة الحقيقية ، كما يتضح من تداول اللفظ للدلالة على الصلات بين الأمم في عالم الاستعمار الحديث ، هى المدينة الحديثة ذات الاقتصاديات المتقدمة .

من ثم ، فإن الإبقاء على تصنيفات من قبيل «حديث» و «حداثى» في وصف سمات الفن والفكر في عالم القرن العشرين يعد من ضروب

المفارقة أو التمسك بالقديم على أقل تقدير . وتفسير ذلك الإصرار يحتاج إلى تحليل معقد ولكن ثمة ثلاثة عناصر يمكن إلقاء الضوء عليها . أولا ، هناك إصرار حقيقى على التقنيات والأنماط القديمة مع شئ من العلاقات المحددة بين فنون الأقليات وبين مزايا المدينة والفرص التي تتيحها . ثانيا ، ثمة هيمنة فكرية مستمرة من جانب المدينة تتمثل في السيطرة على أخطر دور النشر والصحف والمجلات والمؤسسات الفكرية ، سواء الرسمية أو غير الرسمية . ثالثا ، وهو الأهم ، أن الإنتاج الرئيسى لفترة أوائل القرن العشرين ، كان عبارة عن مجموعة من الأشياء «الكونية» جمالية وفكرية ونفسية ، مما قد يقابله على الطرف المضاد أشياء «كونية» أقدم زمنا أو ثقافات محددة أو فترات زمنية معينة أو توجهات ما .

هناك عدة مخارج من هذا المأزق الفكرى تسيطر على عدد كبير من جوانب الفكر الفلسفى والجمالى والسياسى ، وأكثرها فعالية يشمل تحليلا معاصرا في عالم سريع التغير . ولكن من المفيد أيضا في مواجهة حالة الجمود الثقافى الغربية أن يتم تحديد بعض عمليات صياعتها باستشراف الحاضر وراء «الحديث» عن طريق استشراف كيفية صياغة ذلك «الحديث» المطلق في الماضى . وحقائق تطور المدينة إلى مدينة ضخمة تعد أساسية في هذا الصدد . وقد نرى كيف تطورت بعض الموضوعات في الفن والفكر كردود أفعال محددة للأنواع الجديدة النامية من مدن القرن التاسع عشر ، ثم كيف مرت هذه بتحولات فنية حقيقية متباينة تدعمها أشياء «كونية» جمالية جديدة (وتنافسية) في ظل بعض ظروف المدينة الضخمة في أوائل

القرن العشرين ؛ وهى لحظة «الفن الحديث» .

● تراث الاغتراب الحضرى في القرن التاسع عشر

من المهم أن نؤكد على قدم بعض من هذه الموضوعات الحديثة نسبيا . إذا كان هذا هو تاريخ الموضوعات التي اندرجت بداية تحت الأنماط «قبل الحديثة» في الفن والتى أدت في بعض الظروف إلى حدوث تغيرات جذرية في الشكل ، فهو التاريخ الخفي لظروف هذه التغيرات الداخلية العميقة التي ينبغي علينا أن نبحثها .

وسأتخذ أمثلة من الأدب الإنجليزى على تلك الموضوعات التي تغزر فيه بصفة خاصة . فقد مرت انجلترا بالمراحل الأولى من التطور الصناعي والحضري في وقت مبكر ، وسرعان ما ظهرت في آدابها بعض الموضوعات ذات الاستمرارية . وبالتالي ، فقد عرف تأثير المدينة الحديثة كزحام أناس غرباء لا يعرف بعضهم بعضا . وكان ذلك التأثير مستمرا . يقول وردزورث :

«آه يا صديقي ! كان ثم شعور واحد ينتمي
إلى هذه المدينة الضخمة .
كثيرا ما كنت أمضى وسط الزحام قائلا لنفسي
«إن كل وجه يمر بي هو لغز غامض !
وهكذا فلا أنا نظرت ولا كففت عن النظر ،
وظللت أعاني شكوكي وتساؤلاتى
إلى أن أصبحت الأشكال في ناظري
كالمنزلقات على الجبال الرواسي

أو تبدت في أحلام الكرى .
ومرت بي الحياة المألوفة
والحاضر والماضي والخوف والأمل
لا عرفتها ولا عرفتني .»[١]

ما نراه واضحا في هذه الأبيات هو الانتقال السريع من الحقيقة الدنيوية وفحواها أن الناس في الشارع المزدحم مجهولون بالنسبة لمن ينظر إليهم ، إلى التفسير الذي يرى فيه الغربة «لغزا غامضا» . ونشهد انهيار العلاقات العادية ونشأة قانون لها ينص على ضياع «الحياة المألوفة» . ثم يرى الشاعر الناس كمن يرى حلما ، وهي صورة شائعة وتكنيك فني يلجأ إليه كثرة من الشعراء اللاحقين .

وهناك موضوع آخر شبيه بموضوع زحام الغرباء ؛ وهو الشعور بالوحدة الفردية والعزلة داخل هذا الزحام . وقد نلاحظ قدرا من الاستمرارية في كل من الموضوعين في بواعث رومانتيكية عامة من قبيل الفهم الإجمالي للغز والأنماط الغريبة من الوعي و حدّة إدراك الذات في عزلتها . لكن ما حدث في كل من هذه الحالات هو وجود وسط موضوعي لكل من هذه الحالات . ثم تحديد معالمه في المدينة الحديثة الممتدة المترامية والشديدة الزحام . وهناك مثة حالة بدءا من جيمس تومسن إلى جورج جيسنج وما بعده تعبر عن النقلة البسيطة نسبيا من الأنماط الأولى للعزلة والاغتراب إلى موقعهما المحدد بالمدينة . وتتناول قصيدة «هلاك مدينة» لتومسن (١٩٥٧) هذا الموضوع بصورة صريحة ، وهو «العزلة في خضم مدينة ضخمة» :

«خيوط المحبة والتعاطف التي كان ينبغي أن تربطني

فى وصال حلو مع إخوتى على الأرض

شددتها بإحكام حول نفسي ،

فخلقت وجودي الضائع»[٢]

وفي القصيدة المعروفة بعنوان «*مدينة الليل الرهيب*» (١٨٧٠) نجد الشاعر يقيم صلة مباشرة بين المدينة وبين نوع من الوعى المعذب :

«مدينة لليل لا للكرى ،

النوم اللذيذ بها محرم على من أثقلته الهموم ،

تزحف فيها الساعات قاسية كالسنين ، كالحقب ،

الليل فيها كأنه جحيم لا ينتهي ، هذا العذاب الرهيب

من الأفكار والوعى الذي لا يتوقف .أبدا ،

بل يزداد ذهول اللحظة فيها ،

ويلقى بالتعساء في نار الجنون»[٣]

ونجد تأثيرا مباشرا لتومسن على أشعار إليوت المبكرة عن المدينة . لكن الأهم بصورة عامة هو امتداد الارتباط بين العزلة والمدينة ليشمل الاغتراب في أشد معانيه ذاتية . ويتراوح بين الحلم والكابوس (هلاك مدينة) وبين تشوهات الأفيون أو الخمر ويصل إلى درجة الجنون الفعلى .

من ناحية أخرى ، فإن الإحساس بالاغتراب في المدينة يمكن أن ينظر إليه من الناحية الاجتماعية لا النفسية . يتضح ذلك في تفسير اليزابث جاسكل لشوارع مانشستر في أعمال عديدة لديكنز ، خاصة «*دومبى وولده*» وفي «*الأوباش والعالم السفلى*» لجيسنج . وهو ما يؤكد عليه انجلز :

«تزاحموا معا رغم أنهم لم يكونوا من نوعية واحدة ولا شأن لأحدهم بالآخر . . .

وكلما تلاصقوا في نقطة محدودة ، زادت اللا مبالاة الوحشية عندهم وتوحش كل منهم في عالم خاص به . ومهما زاد وعى المرء بأن عزلة الفرد وأنانيته الضيقة هى المبدأ الجوهري في مجتمعنا وفي كل مكان فيه ، فإن هذه السمات لا تظهر جلية دون حياء بقدر ما تتبدى في زحام المدينة الضخمة . تحلل الجنس البشرى إلى عناصره الأولى يتم هاهنا في أشد صوره تطرفا»[٤]

وغالبا ما يتم دمج هذا التأكيد على الاغتراب سواء الذاتى أو الاجتماعى في إطار التطور العام للموضوع . ويساعد وجوده المزدوج بالمدينة الضخمة على تجاوز التباين الحاد في درجة إبرازه . إلا أن هذا البديل ودمجه يشير إلى اتجاهات يمكن رصدها في فن القرن العشرين الإبداعى بتوجهاته نحو الذاتية المفرطة والثورة الاجتماعية أو الاجتماعية الثقافية .

وهناك موضوع ثالث يقدم تفسيرا مختلفا للغربة والزحام وبالتالى «لمناعة المدينة» . ومنذ ١٧٥١ ، نرى فيلدنج يقول :

«كل من يفكر في مدينتى لندن ووست منستر وتمدد ضواحيهما في الفترة الأخيرة وما تتميزان به من عدم تناسق المباني والأعداد الهائلة من الحارات والأزقة والمحاكم والأركان ، لابد أن يظن أن هاتين المدينتين لو كانتا قد بنيتا بغرض التخفى والاحتماء لما كان قد تم تخطيطهما بصورة أفضل من ذلك»[٥]

كان هذا اهتماما مباشرا بحقائق الجريمة الحضرية . فكانت «لندن المظلمة» في أواخر القرن التاسع عشر وخاصة «الطرف الشرقى» منها منطقة موبوءة بالجريمة . وكان من أهم ردود الأفعال الأدبية لذلك الشخصية الجديدة للمخبر الحضرى . ففي قصص كانون دويلز بعنوان «*شيرلوك هولمز*» ، نجد صورة متكررة للاقتحام والنفاذ إلى أعماق منطقة الجريمة المظلمة التي لا يمكن لأحد أن ينفذ إلى أعماقها .

ومن ناحية أخرى ، يمكن إلقاء الضوء الاجتماعى على فكرة «لندن المظلمة» . ومما يذكر أن اللجوء إلى الاحصاءات لفهم تعقيدات مجتمع شديد التعددية والتعقيد بدأ في مانشستر منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر . كما قام بوث في ثمانينيات القرن التاسع عشر بتطبيق مناهج المسح الاحصائى على الطرف الشرقى من لندن . وهناك صلة ما بين هذه الأنماط الاستكشافية والآراء الشمولية التعميمية لبعض روايات القرن العشرين (دوس باسوس ، تريسيل) . وكانت هناك تفسيرات تنتمي للنزعة الطبيعية من داخل البيئة الحضرية مع التركيز على الجريمة في عديد من روايات أواخر القرن التاسع عشر ومنها «حكاية الشوارع الرديئة» لموريسن (١٨٩٤) . إلا أن السكان الأصليين لهذه الأحياء المظلمة لم يدونوا وجهات نظرهم بما يتضمن الفقر والتدني الأخلاقي إلا في ثلاثينيات القرن العشرين .

وهناك موضوع عام رابع يمكن ربطه بهذه الآراء الصريحة المتأخرة . فكان وردزورث يرى المدينة مغتربة ، بل كان يرى إمكانات جديدة للوَحدة :

«وَحدة بني الإنسان ممكنة
بين وفرة المدينة الضخمة
أكثر من أي مكان آخر .»[٦]

وكما نرى غالبا عند ديكنز ، نرى أيضا عند إنجلز أنواعا جديدة من التكافل الإنساني . وكان الغموض موجودا منذ البداية في تفسير زحام المدينة بلفظ «جمهور» أو «جماهير» كبديل هام عن اللفظ الأقدم «الغوغاء» . ويمكن أن نرى الجماهير بالفعل في قول وردزورث :

«يعيش العبيد في تدفق مستمر

للأشياء التافهة

فينصهرون وينكمشون

ويصبحون كيانا واحدا .»[٧]

لكن لفظى «جمهور» و «جماهير» كان مقدرا لهما أن يصبحا كلمتين بطوليتين تدلان على الطبقة العاملة والتضامن الثوري . وكان التطور الحقيقي لأنواع جديدة من التنظيم الراديكالي في داخل كل من المدن الرأسمالية والصناعية يعد دعما لهذا التوجه الحضري الايجابي .

وهناك موضوع خامس يصل إلى ما وراء ذلك ولكن في نفس الاتجاه الايجابى . فقد تكون لندن في أدب ديكنز قاتمة ، ولكن رغم وجود موضوع تقليدى يتناول الهروب إلى مناطق ريفية أكثر هدوءا وسلاما ، كما نرى لدى هـ . ج . ويلز فيما بعد ، إلا أن هناك أيضا تأكيدا واضحا على حيوية المدينة وتنوعها ونشاطها الحر . وبتحسن الظروف المادية للمدن ، ازداد هذا الإحساس قوة . واستؤنفت فكرة المدينة قبل الصناعية وقبل الحضرية كمكان للنور والعلم والقوة والأبهة ، مع التأكيد على النور المادى وأضواء المدينة الجديدة . ويبدو هذا واضحا في صورة شديدة البساطة لدى «لوجايين» في العقد الأخير من القرن التاسع عشر :

لندن ، لندن ، يا بهجة قلوبنا !

أيتها الزهرة الجليلة التي لا تتفتح إلا في الليل

أيتها المدينة الجليلة ! يا مدينة شمس منتطف الليل !

لا يبدأ اليوم فيك إلا حين ينصرم النهار»[١٤٣٨]

***

● المدينة بوتقة انصهار : توجهات جديدة نحو الوسيلة الفنية

علينا الآن أن نركز لا على المجتمع وحسب ، بل على تنوع هذه الموضوعات التي تشكل جزءا كبيرا من مكونات الفن الحديث أيضا . ورغم أن الحداثة يمكن تعريفها كحركة متميزة في تباعدها المتعمد عن أنماط الفن والفكر التقليدية وتحديها لها . إلا أنها تتميز كذلك بتنوعها الداخلي في المناهج ومناطق التركيز . فهي سلسلة تنافسية من التجديد والتجريب يميزها الخروج على القواعد الثابتة المألوفة أكثر من تميزها بالدخول في موضوعات جديدة . وتتراوح المواقف الثقافية الأساسية في داخل الحداثة بين استيعاب الاتجاهات الحديثة سواء في أنماطها الأسلوبية والآلية الجديدة أو في ارتباطها الشديد بأفكار الثورة الاجتماعية والسياسية وبين الاختيارات الواعية بالماضي أو الثقافات الغريبة كمصادر ، أو على الأقل ، شظايا ضد العالم الحديث .

ترجع معظم عناصر التنوع إلى ثقافات ومواقف محددة تنمو في داخلها أنواع مختلفة من الأعمال والتوجهات ، ولو أن ذلك لا يلقى قبولا داخل ايديولوجيا الحداثة . فالتجديد فيها يعزى إلى ذاته فقط . إلا أن تنوع الاتجاهات والمناهج له نوع آخر من الأهمية . فالموضوعات على تنوعها كانت مدرجة ضمن أشكال فنية تقليدية نسبيا . أما ما يعد جديدا و «حديثا» بهذا المفهوم المحدد ، فهو مجموعة من عمليات الخروج على الشكل النمطي . لكننا لو توقفنا عند هذا الحد ، نعود إلى داخل الايديولوجيا ونتجاهل استمرارية الموضوعات منذ القرن التاسع عشر ، ونعزل عمليات

الخروج على الشكل النمطى أو نعزو هذه العمليات إلى الموضوعات كما لو كانا معا يتسمان بالتجديد . فالموضوعات العامة التي تتناول رد الفعل تجاه المدينة وحياتها المعاصرة ليست هى التي تشكل ما يمكن أن يطلق عليه اسم «حداثة» . بل الموقع الجديد والمحدد الذي يتخذه فنانو هذه الحركة ومثقفوها في إطار الوسط الثقافى المتغير للمدينة .

كانت مدينة النصف الثانى من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين تتحرك في بعد ثقافي جديد تماما ، وذلك لأسباب اجتماعية وتاريخية عديدة . كان الأمر يتجاوز كونها مدينة شديدة الضخامة أو عاصمة لدولة هامة . كانت مكانا يبدأ فيه تكوين العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الجديدة بما يفوق معنى المدينة والدولة بمفهومهما القديم . فهى مرحلة تاريخية متميزة امتدت في الحقيقة في النصف الثاني من القرن العشرين لتشمل العالم بأسره .

كانت هذه التطورات في مراحلها الأولى تتعلق بالامبريالية وبالتركيز المغناطيسى للثورة والقوة في العواصم الامبريالية والاختراق المتزامن لعدد من الثقافات التابعة . لكن الأمر كان يتجاوز النظام الاستعمارى التقليدى . ففي قلب أوربا نفسها ، كان التطور يتميز بتفاوت شديد في درجته ، سواء داخل دول بعينها ، حيث كان الفارق بين العواصم والأقاليم شاسعا على الصعيدين الاجتماعي والثقافي ، وفي التطور غير المتوازن في الصناعة والزراعة أو في الاقتصاد المالى ووجود محدود لأنماط السوق . بل ظهرت فوارق أشد خطورة بين الدول وبعضها البعض والتي بدأت في تشكيل نوع

جديد من التدرج الهرمي لا من حيث القوة العسكرية ، كما كان في القديم ؛ بل من حيث التطور ، وبالتالى ، من حيث التنوير والمعاصرة .

إضافة إلى ذلك ، ففي العديد من العواصم ، وخاصة في المدن الكبرى الرئيسية ، كانت هناك تعقيدات في العلاقات الاجتماعية – وعلى رأسها باريس – تضاف إليها حريات استثنائية في التعبير . كان هذا الوسط المعقد والمفتوح يتناقض بصورة حادة مع استمرار وجود أنماط اجتماعية وحضارية وثقافية تقليدية في الأقاليم والدول الأقل تطورا .

كانت المدينة الكبرى تضم المحافل الأكاديمية التقليدية الكبرى والمتاحف وما تقوم عليه هذه الهيئات من أسس راسخة . وكان تقاربها وقوة سيطرتها بمثابة معيار وتحدى في آن معا . ولكن في إطار ذلك النوع الجديد من المجتمع المفتوح والمعقد والدينامى ، كانت الجماعات الصغيرة تستطيع أن تجد لنفسها موطئ قدم في شكلٍ ما من أشكال الاختلاف أو الخروج على المجموع بصورة ما كانت لتصبح ممكنة لو كان الفنانون والمفكرون الذين يشكلون قوامها متفرقين في مجتمعات تقليدية مغلقة . إضافة إلى ذلك ، ففي إطار تنوع المدينة الكبرى – التي اجتذبت خليطا متباينا من السكان من أصول اجتماعية وحضارية متباينة في مسيرة تطورها الرأسمالى والامبريالى – وتركز الثروات وفرص الرعاية فيها أمكن لمثل هذه الجماعات أن تجتذب نوعا جديدا من الجمهور وأن تصنعه . وفي المراحل الأولى ، كان موطئ القدم محفوفا بالمخاطر عادة . وهناك تناقض جذرى بين هذه الجماعات التي كانت في حالة صراع وتنافس في ما بينها وصنعت في ما بينها ما يشار إليه

الآن باسم «الفن الحديث» . ولكن لا يزال هناك اختلاف جذري بين الجيلين : جيل المجددين وجيل الكيان الحداثي الذي عزز إنجازاته .

هكذا ، فإن العامل الثقافي الرئيسي للتحول الحداثي هو ما يميز المدينة في هذه الظروف العامة وفي تأثيراتها المباشرة على الشكل . وأهم العناصر العامة في تجديد الشكل هو الهجرة إلى المدينة ، ولا قبل لنا أن نحدد كم من المجددين كانوا من المهاجرين . وعلى مستوى الموضوع ، فإن هذا يحدد بصورة جلية عناصر الغربة والتباعد ، بل الاغتراب ، والتى تشكل جزءا من الذخيرة . إلا أن الأثر الجمالي الحاسم يكمن عند مستوى أعمق . ويعد أن تحررالفنانون والأدباء والمفكرون في هذة المرحلة من الخروج على ثقافاتهم القومية أو الأقليمية وأقاموا علاقات جديدة تماما مع اللغات القومية الأخرى والتقاليد المحلية المغايرة ، وجدوا الدائرة الوحيدة المتاحة أمامهم ، وهى دائرة الوسائل التقنية للتعبير الفني .

من ثم ، كانت اللغة ينظر إليها بصورة مختلفة تماما . فلم تعد مجرد شيء تعودي أو طبيعي ، كما كانت بالمفهوم القديم ؛ بل أصبحت تعسفية واصطلاحية . وكانت اللغة بالنسبة للمهاجرين ، خاصة بلغاتهم الثانية الجديدة ، أمرا أكثر وضوحا كوسيلة يمكن صياغتها وإعادة صياغتها أكثر منها كعادة اجتماعية . وحتى في داخل أية لغة قومية ، كانت العلاقات الجديدة في المدينة والاستخدامات الجديدة المحتومة في الصحف والإعلانات سببا في ظهور بعض الأنواع المثمرة من الغربة والتباعد ووعى جديد بالثوابت والمتغيرات . ولطالما كانت هناك ضغوط على العمل الفنى

كإنتاج وسلعة . وزادت هذ الضغوط اليوم كثافة وتعقيدا . ولم تختف الصور الذهنية الخاصة بحضارات معينة ولم تنمح اللغات القومية والحكايات الوطنية والأنماط المحلية في الموسيقى والرقص . لكنها جميعا مرت عبر بوتقة المدينة والتى لم تكن مجرد بوتقة انصهار في الحالات الهامة ، بل عملية مكثفة ومثيرة بصريا ولغويا في حد ذاتها ، ظهرت منها أنماط جديدة متميزة .

فى الوقت نفسه ، وفي إطار انفتاح المدينة وتعقيدها ، لم يكن ثمة مجتمع قائم ومستقر يمكن أن تعزى إليه الأنواع الجديدة من الأعمال . كانت العلاقات قائمة مع العملية الاجتماعية المفتوحة والمعقدة والدينامية ذاتها . وكان الشكل الوحيد المتاح في هذا الصدد هو التركيز على الوسيلة . وعلى مدى فترة طويلة من التطبيق ، أصبح التركيز على الوسيلة التعبيرية أمرا سائدا . وبحذى التطبيق ، ظهرت مواقف نظرية من نفس النوع لتقوم بالتوجيه والدعم والتنفيذ والتوصية . وهكذا ، قاربت إعادة الصياغة درجة الكمال . ومفتاح هذه الاستمرارية هو النمط الاجتماعي للمدينة . إذ كانت حقائق الحشد المتزايد والتنوع الاجتماعى الذي يمر عبر سيطرة مستمرة لبعض مراكز المدينة وما يتبعها من تفاوت في كل أوجه التطور الاجتماعى والثقافى الأخرى تؤدي إلى توسع شديد في أنماط الإدراك الحضرية الداخلية أو المكتسبة أو المفروضة . من ثم ، فقد تحولت أنماط عديدة مباشرة لمرحلة الأقليات في الفن الحديث إلى ما يمكن اعتباره العملة المشتركة للتواصل بين الأغلبية ، وخاصة في السينما والإعلانات .

إذن ، فمن الضروري أن نستكشف التنوعات العديدة في هذه المرحلة الحاسمة من التطبيق والنظرية الحديثتين . ولكن آن الأوان لكى نستكشفها بشيء من شعورها الخاص بالغربة والتباعد لا بأنماط الدمج ؛ مما يعني النظر إلى المدينة الإمبريالية والرأسمالية كنمط تاريخى محدد في مراحل مختلفة : باريس ولندن وبرلين ونيويورك . ويتضمن ذلك النظر من حي إلى آخر في إطار المدينة ؛ من أرض المحرومين حيث تتحرك قوى مختلفة ؛ ومن عالم الفقراء الذي كان دوما على هامش النظم الحضرية . ولا يحتاج ذلك إلى التقليل من أهمية الأعمال الفنية والأدبية الكبرى التي تم صوغها في إطار مفاهيم المدينة . ولكنَّ ثم مستوى واحداً يجب تحديه ، وهو التفسير الحضرى بأن كل ما يتم صوغه في المدينة يعد كونيا شاملا .

لا سبيل إلى إنكار قوة التطور الحضرية . فالإثارة والتحدي اللذان يميزان عملياتها المعقدة من تحررية واغتراب وتواصل وغربة لايزالان على قوتهما . ولكن لا ينبغي عرض هذه العمليات المحددة كما لو كانت كونية شاملة . فصياغة الكونيات الحداثية يعتبر رد فعل مثمرا ولكنه غير مكتمل ، ويعد في النهاية رد فعل وهميا تجاه ظروف خاصة بالانهيار والفشل والإحباط والانطوائية .

عند هذا الحد ، فإن الكونيات المفترضة المزعومة تنتمي إلى مرحلة من التاريخ سبقتها مرحلة خلاقة وتلتها مرحلة خلاقة . وفي حين لا تزال الكونيات تحظى بالقبول كسمات ثقافية ثابتة لا تتغير ، فإن الردود تأتي على قدر التساؤلات . ولكن مما يميز أية مرحلة حضارية رئيسية أنها تتخذ مواقفها

المحلية على أنها مواقف عالمية كونية . وهذا ما كانت الحداثة تراه واضحا في الماضي الذي ترفضه . لكنه يظل صحيحا في حد ذاته . ولا تزال الشكوك تكتنف المراحل التالية لذلك ، كما كان في مراحله الأولى . ولكن يمكن التكهن بأن الفترة التي عزلت فيها الغربة الاجتماعية الفن باعتباره مجرد وسيلة أوشكت على الانقضاء حتى في إطار المدينة تاركة من أنشط مراحلها الآثار الثقافية الجديدة ومعاهدها العلمية التي تواجهها التحديات بدورها .



هوامش

1 . Prelude, VII; Wordsworth: Poetical Works, ed., de Selincourt and Darbishire (London, 1949), p. 261.

2 . Ridler (ed.), Poems and some Letters of James Thomson (London, 1963), p. 25.

٣ ـ المصدر السابق، ص ١٨٠.

4. Friedrich Engels, The Conditions of the Working Class in England in 1844 (1934), p. 24.

5. Henry Fielding, Inquiry into the Cause of Late Increase of Robbers (1751), p. 76.

6. Wordsworth, op. cit., p. 286.

7. Wordsworth, op. cit., p. 292.

8. C. Trent, Greater London, London (1965), p. 200.

٧ . جين رادفورد، من :

«التفاهم : دورودثي ريتشاردسن، المرأة والحداثة»*

لم تبدأ الدراسات النسائية المطولة عن الحداثة في الظهور إلا منذ أواخر الثمانينيات (Benstock, Women of the Left Bank, 1987; Hanscombe & Smyers, Writing for Their Lives, 1987) . وتتعقب جين رادفورد في مقالتها هذه الخطوات التي اتخذت في النظريتين النسائيتين الفرنسية والأنجلو أمريكية . وطبقت كل منهما الأسس الثقافية والجمالية للنموذج الثابت للحداثة . وترى رادفورد أن «المشروع النسائي في أشد صوره راديكالية يؤثر على «نوعية» القراءة و«كيفيتها» بل ربما «هوية» القارئ» وأن إعادة النظر في الحداثة يجر في أعقابه إعادة بناء أكثر جوهرية «للاإنجليزية» في التعليم . وتحدد هذه الاعتبارات إطار مناقشتها للبحث عن «شكل جديد أكثر انتماء للمرأة» . ويتضح من الأولويات العامة في مقالتها ، وخاصة التحليل النصى الداخلى ، وجود مقارنة بمقالة أندرسن بعنوان «*المعاصرة والثورة*» (Modernity and Revolution) . والحكاية في رواية أندرسن تحكي عن امرأة تطرد من طبقتها ويلقي بها في زحام سوق العمل الحر بالمدينة . وتوحي هذه الحكاية بعقد مقارنة «بضياع الهالة» التي ناقشها مارشال بيرمان ويتفسير وليامز لموقف المهاجر من الفنان الحداثي بالمقالة السابقة .

***

---

* طبعت من News from Nowhere, 7 (Winter, 1989), pp. 25 - 36

إن من تأثيرات الجدل الدائر حول ما بعد الحداثة ، إعادة فتح قضية «الحداثة» ، ذلك المصطلح الذي تجمعت تحته أشياء ثقافية تتعلق ببدايات القرن العشرين واستقرت في صورة مناهج لدى العديد من الهيئات الأكاديمية في الخمسينيات . ورغم ما بذل من مجهودات من جانب النقاد الماركسيين والمؤرخين الثقافيين للاستغناء عن المصطلح ، إلا أن الأدب الإنجليزى استمر في تنقية كل من «الحداثة» وعضويتها وإعادة تعريفهما . وكان جويس وپاوند وإليوت ، بالإضافة إلى وولف كامرأة ، هم كبار أعضائها . ولكن هل كان هنرى جيمس واقعيا نظريا؟ وهل نجح ييتس في النهاية؟ الخ . . .

في خلال السنوات العشر الماضية ، كان لتطور النظرية النقدية أثر في إعادة تثبيت بعض التيارات الضعيفة كالحداثة وإعادة تنشيطها . لأن الأدب من هذه النوعية يدفع بقضايا اللغة والبيان إلى المقدمة . فيقدم «كبار أدباء» تيار الحداثة مادة خصبة للمناقشات النظرية . ولعب أحد تيارات النقد النسائى دورا في هذا الصدد من خلال عرض أدب المرأة كنموذج رئيسي للتقاليد المعادية للواقعية . والواقعية في هذا النوع من الجدل تقدم على أنها تنتمى إلى الذكورة ، والخروج عليها ينتمي إلى الأنوثة ويعد انشقاقا على الثقافة المهيمنة . وتضع كل من سيكاس وكرستيڤا مثل هذه العناصر في قالب نظري في نصوص وضعها رجال كجويس وغيره وبطرق متفاوتة . إلا أن النتيجة كانت تدعو إلى الاحباط كما اكتشفت بنفسي من خلال عملية التدريس . ورغم تغير النظرية ، فقد ظلت المادة النظرية (الثوابت) كما هي

في موضعها . وثبت أنه من الأيسر البحث عن الدليل العرَضي (seminotic chora) في *أوليسس* عنه مثلاً في السير الذاتية التي تدعو إلى منح المرأة حق التصويت في تلك الحقبة .

بدأ النقد النسائي بالطبع بنقد أدب رجالي . ولتكن مقالة «*السياسة والجنس*» لكيت ميلت نقطة انطلاق ؛ فقد فتحت قراءتها الجدلية للأديب د . هـ . لورنس مثلا قضية «القيمة» برمتها . وكانت بالنسبة لي كطالب في مطلع السبعينيات نموذجا للقارئ المقاوم الذي يقرأ النص بعين فاحصة مدققة . فكانت تضع قضايا المرأة ونشاط القارئ نصب عينيها ، وتعيد قراءة التراث العظيم والتيار الحداثي كما كان في مطلع السبعينيات .

وبينما أطلقت عليه تسمية «الموجة الثانية» من النقد النسائي ، تحول التركيز من أدب الرجل إلى أدب المرأة وإلى إعادة اكتشاف ما أسمته ايلين شووالتر «القارة المفقودة» في أدب المرأة . وكانت التأثيرات الايجابية لهذا المشروع هائلة ومتواصلة تعززها دور النشر النسائية المنحى وأعمال المؤرخين الاجتماعيين والثقافيين . وساعدت على تقويض دعائم التصنيف إلى «فنّي» و «شعبي» وكشف الصلات بين النقد وعلم أصول التدريس (pedagogy) من خلال تناول النصوص الأدبية باعتبارها «مجالات للاستكشاف والنقد لا باعتبارها مادة للحكي» .[1]

وكان الإصرار على ضرورة قراءة أدب المرأة في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية التي أفرزته سببا في بعث المناقشات القديمة التي دارت حول

«الأدب والتاريخ» من خلال تقديم أمثلة ملموسة لما كان أصبح «دعوة» تجريدية للتاريخ في كثير من النقد الماركسي . وبتوليد المشروع النسائي لقضايا جديدة عند كل خطوة يخطوها ، نجده يؤثر على «نوعية» ما يقرأ «وكيفية» قراءته ، بل ربما «هوية» قارئه ؛ لأن حركة المرأة أفرزت نمطا جديدا من القراءة عبر الحدود التنظيمية التقليدية أو خارجها وأنجبت قارئاً «هاوياً» غير محترف يتحدث النقد النسائي عن اهتماماته . يقول جوناثان كولر القارئ المحترف ذو المكانة المرموقة إن «حقوق الهواة يجب التأكيد عليها ، لأن وجهة نظر الهاوى لها قيمتها الخاصة .[٢]

نعود إلى الإطار الثابت ، فنقول إن التدخل النسائى كانت له تأثيرات كبرى على تدريس «الحداثة» في الدراسات الإنجليزية :

١ . أدى التقديم غير المتوازن للأديبات اللاتى يكتبن عن تيارات الحداثة إلى قيام جدل حول «العرض» والمطالبة بأنصبة عادلة من الثوابت أو إعادة توزيع الغنائم بحيث يمكن لأديبات مثل كاثرين مانسفيلد ودوروثى ريتشاردسن وجيرتود ستاين أن يحظين بنصيب كاف من الحديث والتعبير عن الذات ، وهو أمر أراه إيجابيا طالما أنه ضد مفهوم الأديبة «الرمز» وما يلازم ذلك الموقف من ممارسات في القراءة . فالأديبة الرمز مثل فرجينيا وولف دائما ما تقرأ «كامرأة» «تختلف عن الرجل في جوانب مطلقة محددة» .[٣] ولكن مع ست أديبات ، فإن الاختلاف في الجنس ينبغي أن يعزى إلى أنواع أخرى من الاختلاف كالطبقية والعنصر والتوجه الجنسي . وهكذا ، تبرز الاختلافات بين الأديبات أو في ما بينهن .

إن محاولة إدراج هذه الشخصيات في المنهج كانت موضع جدل من حين لآخر على أساس صلاحيتهن للانضمام إلى كبار الأدباء ، وبالتالي ، إذعانهن لشروط التراث العظيم . وفي هذه الحالة ، فالتأكيد على هذه النقطة كمشروع سياسي ينزلق إلى علم جمال خاص بها باعتبارها منهجا لقراءة النص الأدبي . تقول جاكلين روز :

«وفي هذا السياق ، فالتأكيد على أنوثة الأدبية وخلاصها من تاريخ طويل من اللا مساواة والتبعية قد يؤدي إلى المشاركة في نظام آخر من اللا مساواة والتبعية» .[4]

وهكذا يتحول الهجوم على المجموعة صاحبة الامتياز إلى المطالبة بالانضمام إلى تلك المجموعة ، ويصبح الناقد النسائي مجرد «خبير آخر في تطبيق الصيغة القانونية» .

٢ . كانت الاستراتيجية البديلة تتمثل في التركيز على الأديبات باعتبارهن تاريخا مضادا للثوابت الأدبية المهيمنة . وثبتت فائدة ذلك في عرض مادة جديدة للدراسة أو في قراءة نفس المادة في سياقات مختلفة وبتساؤلات مختلفة . وفي بعض الحالات ، أدى ذلك إلى قيام ثوابت منافسة في مواجهة المواريث الجليلة من نوعية «*حمقاوات الدور العلوي*» (Madwomen of the Attic) أو «*نساء الضفة اليسرى*» (Women of the Left Bank) أو «*النساء الحداثيات*» (Modernist Women) التي عرضت كبدائل عن «رجال ١٩١٤» (The Men of 1914) .

ينبع كل من هذين التطورين من افتراض أن «نقاد الحركة النسائية لا يقبلون الرأي القائل بأن مجموعة الثوابت (canons) تعكس القيمة

الموضوعية للتاريخ والأجيال القادمة ؛ بل يرونها كبنية سياسية تحدها قيود الثقافة» .[٥] إلا أن أيا من هذين التوجهين النسائيين لم يتمكن من تحويل مشكلة الثوابت عن موقفها الأساسي في الدراسات الأدبية . وكانت هناك صعوبات مماثلة واجهت مختلف المحاولات التي قام بها نقاد الحركة الزنجية ومؤرخو الثقافة اليسارية «للإطاحة بالثوابت» . يقول بيير ماكيرى قبل عدة سنوات في حديثه عن دمج المسلسلات الكوميدية في التحليل الثقافى :

«بعيدا عن تغيير السياق المبدئي بدراسة مادة مختلفة ، فإن هذه المواد المختلفة قد عززت التصنيفات التقليدية ومناهج التفكير في مادة جديدة تعزيزا كاملا . وليست المسألة قاصرة على التقديم الآلى والتفكير في مادة جديدة في الدراسات الأدبية . وعلينا كذلك أن نغير النظام الذي يتم فيه النظر إلى أنواع الدراسات الأدبية» .[٦]

بات واضحا منذ ذلك الحين أن التصنيفات ظلت باقية رغم تغير المادة (قوائم قراءة تيارات الحداثة مثلا) . ولن تمكننا النظريات الجديدة والمادة الجديدة في حد ذاتها من تغيير تصنيفات الدراسات الأدبية . فإعادة النظر في «الحداثة» يشمل إعادة النظر في «الانجليزية» كموضوع وإعادة النظر في الدراسات الإنسانية وما قد يكون عليه دورها في التعليم في التسعينيات .

وإذا عدت بأفكارى عن هذا الموضوع إلى دوروثى ريتشاردسن ، فإنى لا أرمي إلى أن أتناول أمرها مع الحداثة . بل لأتساءل عن السبب في عدم قراءة رواية «الحج» (Pilgrimage) على نطاق واسع في الوقت الراهن ، وعن كيفية قراءتها . وأرى أنها لم تعد تقرأ . وتوقفت طباعة المجلد الأول من مجلداتها الأربعة التي أعيد طبعها من جانب ڤيراجو عام ١٩٧٩ .[٧] أما بقية المجلدات ،

فبقيت حبيسة الأرفف . ويظل الكتاب ضمن تلك الكتب التي «قرأ المتعلمون عنها لكنهم لم يقرأوها» .[٨] وتكمن المشكلة في طولها كما يقال . فهي تقع في ما يزيد عن ألفي صفحة . وهي تثير حنق قرائها ونقادها بطولها وفقدانها للشكل المحدد . وتظل تطول وتطول دون حبكة تحكمها ، وكأنها تحليل مطول بلا نهاية . والجزء الأخير منها ، وعنوانه «قمر *مارس*» (March Moonlight) هو في الحقيقة مسودة لم تتم مراجعتها ولم تكتمل فصولها . ولم يضع لها نهاية سوى وفاة ريتشاردسن (والناشرين) .

إن رفض ريتشاردسن للحكايات القائمة على قصص تسير في خط واحد وسخطها على الأنماط المعروفة يعد بالطبع شائعا في تلك الحقبة . وكما قالت في تصديرها لطبعة ١٩٣٩ من نفس الرواية : «إن المادة التي حركتني لكي أدون أفكاري ما كانت لتتناسب مع إطار أية رواية قرأتها . . . ورأيتني لا أرضى عن الرواية الرومانتيكية ولا الواقعية . فكل منهما تتخلى عن جزء جوهري ما» . ونفس هذه النقطة ونفس هذه العبارة ترد على لسان البطلة في داخل الرواية في مناقشتها للروائيين المعاصرين : «عذاب كل الروايات هو ما يتم التخلي عنه . . . فيستمر هؤلاء الأدباء وكتبهم في المضي قُدما كأنهم قطارات تهدر ، عاجزين عن ترك الفرصة للقارئ لكي ينساهم ولو للحظة» .[٩] وقد يكون قلقها على ما يتخلى عنه القصص الرجالي سببا في ادراجها لهذا الكم الهائل من الوصف وتكرار الحركات القصصية بصورة مكثفة . إذن فالطول الشديد ، كما قرأتها ، يعد عرَضا من أعراض البحث عن نمط جديد أكثر ميلا للطبيعة النسائية . ويتنامى هذا البحث في قلب

النص بتنامي وعى البطلة بأن التقاليد الروائية ما هى إلا تنظيم لأخيلة الثقافة المهيمنة وتعتمد على «مجموعة من الأعراف والافتراضات بين القارئ والكاتب» .[10] وفي حين يستخدم جويس هذه الأخيلة المهيمنة ، تسعى ريتشاردسن إلى الفرار منها وإلى تشتيت أى «اهتمام قصصي» وتحويله إلى أوصاف لعملية تفكير بطلتها وما يحيط بها من ظروف . ويعد الوصف الذي يستغرق ست صفحات لغرفة ميريام في بداية «النفق» (ج٢ ، ص ١١-١٧) مثالا على هذا النهج في التطبيق .

ترى ريتشل بلاو دو بلاسيس في «الكتابة وراء النهاية» أن «القصة لدى الأديبة تعنى حبكات للإغراء والغزل ، في حين أن طاقات البحث تنعكس في . . . اختيار شريك للزواج» .[11] في ضوء هذه الحقيقة ، فإن العيوب الهائلة في «قصة» هذه الرواية قد تقرأ باعتبارها بنية دفاعية أو نمطا من أنماط المقاومة يشهد بقوة الأنماط الروائية السائدة . وقد يفهم إرجاء النهاية على أنه رفض لحيل إنهاء الزواج والموت في محاولة للإبقاء على اختياراتها الروائية مفتوحة . كما يشكل إغلاق «وعى» ميريام هندرسن مقاومة «للشخصية» . وهناك المزيد مما يقال أيضا عن الجنس والأهمية الآيديولوجية للشكل في رواية «الحج» ولكن لا يتسع المجال ولا الوقت في هذا المقام للخوض فيها .

نعود الآن إلى مشكلة قراءة رواية «الحج» . فإذا لم تكن قائمة على «قصة» ، فما هو الإغراء الذي تقدمه للقارئ لكى يواصل قراءتها؟ يقول جوناثان كولر : «ان من أهم التقاليد التي تحكم الرواية توقع قدرة القارئ على إدراك عالم تصنعه الرواية وتشير إليه» .[12] ويتحقق «أثر الإدراك»

بإدراج وصف تفصيلي (ايماءات تافهة وأشياء لا قيمة لها وحوار ضحل) . ففي وصف حجرة مثلا ، نجد أن الأشياء المهملة تندرج في إشارات رمزية أو موضوعية . . . والتي لا تكون لها وظيفة في الحبكة تفرز ما يطلق عليه بارث «أثر الواقع» . ويواصل كولر مناقشته بقوله ان وظيفتها هى «التأكيد على المحاكاة والتأكيد للقارئ على قدرته على تفسير النص كما لو كان عن عالم حقيقى» . وبعد عملية الإدراك والتعرف ، يستطيع القارئ أن يتحرك للامام أو للخلف «لإضفاء المعنى على ما تم التعرف عليه» . حينئذ ، يمكن أن يتم النشاط التفسيري أو الحركة الثانية في هذه الدائرة من القراءة .

وإذا احتوى النص على وفرة من العناصر ذات الوظيفة المرجعية الخالصة ، وهو ما أراه في حالة رواية «الحج» ، يتعقد النشاط التفسيرى (المعنى والبناء) . فمن الصعب مثلا بناء الغرض الموضوعي من وصف حجرة ميريام في بداية «النفق» . فأوصاف كهذه «لا تحددها سوى الرغبة في الموضوعية» . ومن ثم ، يمكن للقارئ أن يبني العالم أو «الحجرة» . إلا أنه يجد صعوبة في بناء معنى له .

هكذا ، فإن رواية «الحج» تخرج على تعاليم القرن التاسع عشر ، كما يصفها كل من بارث وكولر . فهى تلجأ إلى الوصف المادي مع التكرار وبإسهاب شديد لا للتأكيد على «أثر الواقع» بل كوسيلة لدفع القارئ إلى الداخل نحو نقطة تتضح عندها أهميتها . إنها استراتيجية ذات حدين من حيث أنها تجازف بفقدان القارئ الذي لا يرضى بالتنازل عن متعة التأويل . وفي هذا النوع من الكتابات (ويعد جويس مثالا رئيسيا له) يستخدم النقد

للإشارة إلى الخيارات التفسيرية وتتحول مشكلة التفسير من القارئ إلى الناقد . ومن ثم ، فإن الحركتين اللتين تحدث عنهما كولر في الدائرة التي رسمها لعملية القراءة ، يتم اقتسامهما بين القارئ والناقد المحترف . وبافتقاد رواية «الحج» لذلك النوع من الوسائل التفسيرية الذي يحيط بروايات مثل *أوليسس*» (Olysses) أو «*يقظة فينيجانز*» (Fennigans Wake) ، فإنها تترك لأهواء قرائها من الهواة .[١٣]

ومن الطرق التي قد يصبح النص فيها قابلا للتفسير هو أن تقرأه كحوار ضمن سائر حوارات العصر . أما ماهية هذه الحوارات ، فنجدها مشاراً إليها بصورة واضحة تماما في رواية «*الحج*» من خلال إشارات إلى قراءات البطلة نفسها لفيلت في «*الأسقف المدببة*» (Pointed Roofs) و لأويدا في «*المياه الخلفية*» (Backwater) ولداروين و جديس و شرينك في «*النفق*» (Backwater) وللمنشورات الفابية والعناوين المستمدة من العلوم ومن الدين والفلسفة ، وهو ما يبرز بصورة واضحة في المجلدات التالية من نفس الرواية . كما أنها تقرأ لجوته وشيلر وأدباء الرومانسية الألمان وقصص ويلز وبينيت وكونراد وجيمس . وتستخدم هذه الأسماء والعناوين كمعالم على الطريق لا لرحلة ميريام هندرسن وتجوالها وحسب ، بل لقراءة رواية «*الحج*» كاتجاه جدلي داخل أو ضد الحوارات الفيكتورية - الادواردية المتأخرة التي تدور حول الطبقية والجنس والصفة الإنجليزية في فترة محددة من الزمان . أود من ثم أن أشير بإيجاز إلى بعض السبل التي تقيم بها ريتشاردسن حوارها والفروق بينها وبين حوارات عصرها .

تعد كلمات من قبيل «الفارق» و «الاختلاف» من المصطلحات الرئيسية داخل الرواية وتواتر السرد فيها بالمعنى القائم على الجنس (الذكورة والأنوثة) والذى تشير إليه فيرجينيا وولف في «المرأة والرواية» ، وبالمعنى الذي يشير إليه ريموند وليامز عندما يحدد «المشروع الحداثى» بأنه «عدم أخذ الأشياء على علاتها الظاهرة ، بل البحث عن أنماط عميقة وتركيبات معقدة بعينى غريب» .[١٤] لم تكن ريتشاردسن منفية أو مهاجرة بالمعنى الحرفي الذي ينطبق على كل من پاوند وإليوت وجويس وكونراد . ولكنها تنظر من الخارج «بعيون غريبة» إلى حياة امرأة إنجليزية من الطبقة المتوسطة ؛ إنها حياتها هى نفسها في الفترة من ١٨٩١ إلى ١٩١٢ تعيد سردها على أنها دارت في الفترة من ١٩١٢ إلى ١٩٤٦ ؛ ماض يعاد خلقه كحاضر رهيب ؛ صورة غريبة للطبقة التي تنتمى اليها الأدبية والقيم والظروف التي صنعتها المرأة في فترة انتقالية . إذن يمكن قراءة «إزاحة» المظاهر الخارجية لا باعتبارها النزعة الطبيعية التي يستنكرها لوكاش ، بل باعتبارها طريقا للبحث عن «الأنماط العميقة وقوى تحديد الشكل» التي تفرز هذه المظاهر .

إذن يمكن القول إن رواية «*الحج*» تعكس وتتأمل ما وصفه اريك هوبسباوم فـي روايـة «*عصر الإمبراطورية*» (Age of Empire) باسم «شكوك البرجوازية»[١٥] من خلال وعى امرأة تطرد قسرا من طبقتها (بعد إفلاس والدها) لتدخل سوق العمل دون خبرة أو مهارة أو رأسمال أو دخل ثابت . وبعد «تشخيص» قصير لدور الحاكمة ، تصبح موظفة وجزءا من قطاع الدرجة الثالثة النامي والذي يعمل فيه أفراد من الطبقة المتوسطة والطبقة

العاملة التي تشق طريقها إلى أعلى . فتتحول إلى عاملة من النوعية التي التقت بها ذات مرة في مباريات التنس والأمسيات الموسيقية . ويعبر الإتقان والدقة في إيراد التفاصيل والصوت والتصرفات عن هذا الانتقال الطبقي كصدمة فردية وعرَض للقلق على تحديد الحدود داخل البرجوازية في مطلع القرن . وبوقوف ميريام هندرسن تحت خط الطبقة صاحبة الدخل في طفولتها وفوق «هاوية» الطبقة العاملة ، نجدها تنظر من الخارج «بعيون غريبة» : بنظرة تشوبها الكراهية والشوق إلى أنماط الحياة الطبقية التي هجرتها ، وبنظرة يداخلها الخجل والقلق إلى تحولات وحرمان عالم الطبقة المتوسطة الدنيا الذي انضمت إليه .

وبحياة البطلة في فقر مدقع على دخل لا يزيد عن جنيه واحد في الأسبوع وقلة طعامها في مطاعم الطبقة العمالية بلندن ، يصبح نموها الفكرى مشروعا واعيا لإدراك ظروفها وحالتها والرغبة في تحسينها . وعلى خلاف الصورة الهزلية التي يرسمها فورستر للأديب البرجوازي في تلك الفترة ، تحدد دوروثى ريتشاردسن «الأفكار النبيلة» لبطلتها في محاولة لفهم الصراع من أجل البقاء ، ومحاولات العودة إلى أمان الحياة البرجوازية ، من خلال الزواج مثلا ، تؤكد على تنامي شعور ميريام بالاغتراب : «كانت ثمة عيون أخرى تتطلع إليها ؛ عيون أخرى كانت بداخلها . لا تعبأ بالأشياء التي كانت تعبأ بها من قبل ؛ بل كانت تجرها بعيدا عن تلك الأشياء» (ج٢ ، ص ١٠٩) . ويعد الشذوذ في تركيب الجملة ها هنا سمة رئيسية لرواية «الحج» . فهى تسجيل لعملية تحلل الضمير المفرد المؤنث (هى) ووجود رؤية أو وجهة

نظر جديدة («عيون أخرى بداخلها») ، إلا أن هذه «العيون الأخرى» تظل «أخرى» . ان ميريام تختلف عن نساء جيسنج غريبات الأطوار . فشخصيتها لا تموت في أثناء الولادة ؛ بل إنها تحيا لتحكي عن هذه الفروق الباطنية .

وبدخولها في دائرة من تدنت طبقتهم الاجتماعية من الأدباء والمثقفين ، تلك الدائرة التي يحتل مركزها «هايبو ويلسن» (شخصية هـ . ج . ويلز الروائية) تشير الكاتبة إلى إمكانية قيام مجتمع جديد يتقبلها بكل الاختلافات التي تحتويها في داخلها : «كانوا يعرفون الشخص «المختلف» ويحبونه . . . إذ كان ذلك يمثل وطنا وملاذا بالنسبة إليهم» (ج ٢ ، ص ١٣١) . ولكن تلى ذلك مرة أخرى تصوير التنافر بينها وبين سائر أفراد المجموعة من الرجال الفابيين* والنساء البوهيميات . ويتكرر هذا الانتماء» الذي يليه الرفض أو النفى الاختياري في كل من مجلدات الرواية الثلاثة عشر . وتعد الأحداث الرئيسية في رواية «الحج» سلسلة من عمليات الجذب والانسحاب من شرائح اجتماعية ومن علاقات بين الجنسين ومن تعريفات جديدة للذات . ويرسم النص خريطة لهذا التكرار الملزم الذي يقوم فيه خوف ميريام من الانغماس بالغاء اندفاعها نحو الحياة في وحدة خيالية . فهى في حاجة إلى تمييز «اختلافها عن الآخرين» . من ثم ، فرواية «الحج» تصور الرغبة في الخلاص من هذا «الاختلاف» والخوف من فقدانه في آن معا . هذا الإحساس بالاختلاف أو الاغتراب يعد في النقد «الحداثى»

---

* الفابية هي جمعية انجليزية انشئت في اواخر القرن التاسع عشر وسعت الى نشر الاشتراكية بالطرق السلمية / المترجم

السلفي مثالاآخر «للاغتراب» ؛ لكن هذا يعد تبسيطا لصورة شديدة القوة والتعقيد للاختلافات الطبقية والجنسية التي تبرزها هذه الرواية .

إن قضايا الاختلاف الجنسي مثلا يتم عرضها من حيث المواقف النفسية والأدوار الاجتماعية . ويتم تقديم موضوع «الاختلاف» في البداية في إطار الأسرة ، حيث يشير التصاقها بوالدها إلى تباعدها عن أمها وأخواتها . وفي سن السابعة عشر ، يوصف شعورها بالاختلاف على أنه مقاومة هستيرية أو خوف من الانغماس في عالم المرأة الجهنمي : «وكان هؤلاء النسوة يردن منها أشياء . في البداية تجدهن يتميزن بحسن المعشر . مرت بذلك مرات عديدة ؛ بل طوال حياتها . كن يبتسمن لها تلك الابتسامة النسائية الصفراء ، ابتسامة حاقدة ، ابتسامة كما لو كان الكل موافقا على كل شئ» (ج ١ ، ص ٢١) . ويعتبر انتماؤها لعالم الرجال انتماء لا ينجو في الرواية من انتحار والدتها . ويؤدى بها الشعور بالذنب تجاه أمها إلى إظهار «الذكورة بداخلها» في مجموعة من الرجال في العالم الخارجى تتم إدانتهم بصورة حماسية منفعلة . وباندفاعها العنيف بين انتماءيها الذكورى والأنثوى ، تدخل في صراع طويل على طريق بناء موقف جنسي يتضمن شعورها بالاختلاف عن كل من الرجل والمرأة . إلا أنها لا تنجح في ذلك أبدا . وحتى الحلول المؤقتة – من قبيل «أنا شئ بين الرجل والمرأة ، ومظهري يجمع الجنسين معا . . .» (ج٢ ، ص ١٨٧) – فتنهار دائما .

تربط ريتشاردسن الجانب النفسي بالجانب الاجتماعي عن طريق تحديد معالم هذه الحركات النفسية في شبكة من الحوارات عن الاختلافات

الجنسية والنوعية ، وتحديد موقف جنسي من خلال زياراتها للمكتبات ، كما فعلت وولف فيما بعد في رواية «*غرفة خاصة*» (The Room of One's Own) وتصبح القراءة بالنسبة لبطلتها مطلبا ملحا ، لا للعثور على «المرأة» وما «تريده حقا» ؛ بل رحلة عبر مكونات المرأة في أواخر القرن التاسع عشر . وبخوضها هذا الغمار ، فإنها تخوض غمار تناقضات «طبيعتها» الخاصة التي لا يمكن أن تعرَّف إلا كنوع من الثقافة : «كل ما يقال ويعرف في الدنيا هو مجرد لغة ، كلمات ؛ إذن فلا أحد يعرف شيئا على وجه اليقين . كل شيء يتوقف على الأسلوب الذي يقال به ؛ وهذه مسألة خاصة بحضارة ما . . . لذا فالتوراة ليست شيئا حقيقيا ؛ بل ثقافة» (ج٢ ، ص ٩٩٠) . وفي أواخر فصول الرواية ، تبلغ ميريام درجة انتماء جديدة إلى عالم المرأة رغم بعض الآراء التي نجدها لدى شوبنهاور . فلم تعد المرأة ينظر إليها كفئة مغلقة متحجرة ، بل كجماعة تتسم بالتنوع الداخلي وتعدد الاتجاهات مثلها هي .[١٦] وقدرة المرأة على التسامح في التناقضات وتقبل تعددية وجهات النظر والاختلاف هو الذي يمكّن البطلة المتقلبة الهوائية من قبول الأنثى في داخلها وفي داخل الأخريات من بنات جنسها . وقد يفسَّر ذلك - كما تفسره ريتشل بلاو ضمنيا - على أنه عودة إلى نوع ما من وجهة النظر الجوهرية التي ترى المرأة «عنصرا خالدا» . إلا أن النص يقدم احتمالات أخرى ؛ إذ تنتقل ميريام من أحد الأدوار المحددة تاريخيا للمرأة كزوجة وأم في الأسرة البرجوازية إلى نقطة تستطيع عندها أن تميز عدة أدوار أخرى للمرأة يمثل ما عرف عنها وما قد يكون خافيا من جوانب تكوينها . وبهذا

فإن المرأة ترتبط بالمدينة السماوية «الكامنة وراء الأفق المنظور» (ج ٣ ، ص ١٩٨) والتى ظلت ترتحل إليها طوال حياتها . كما ترجع هذه الصورة أيضا إلى لندن التي تختارها ميريام للعودة في نهاية الرواية بعد إقامتها مع جماعة من «الأصدقاء من ذوي الشخصيات المهتزة» (quakers) فى الريف . وأود أن أنهى حديثى بذكر دور المدينة في الرواية وآراء ريتشاردسن المختلفة عنها .

كان الحج بحثا عن الماضى بمثابة تحول إلى سمة للثقافة الأدبية في أواخر العصر الڤيكتورى الادواردى في أدب وليام موريس المتأخر ولدى جيسنج وفورستر وماسترمان وبيلوك وغيرهم . وكان نقاد الرأسمالية الصناعية وتأثيراتها وقيمها من اليمين واليسار والوسط يتخذون المدينة هدفا رمزيا لهم . ولإضفاء الصبغة المثالية على الريف تاريخ طويل كما يشير وليامز وغيره . ولكن مع مطلع القرن ، كانت معاداة التحول الحضري تلعب دورا رئيسيا في بناء فكرة «المواطنة الإنجليزية» وأسلوب الحياة الإنجليزية والشخصية الانجليزية . موجز القول ان أفضل التقاليد الإنجليزية يعتقد أنها كانت في الماضي ؛ والماضي يعتقد أنه لا يزال موجودا في الريف . وكانت المدينة ترمز إلى التغيير ، بينما يرمز الريف إلى الاستمرارية والاستقرار والثبات . يقول ماسترمان في كتابه «*حالة انجلترا*» (The Condition of Eng-land) (١٩٠٤) : «إن حياة إنجلترا القديمة هي حياة القرية» . ويقول الصحفى فيليپ جيبز فيما بعد : «إن إنجلترا لا ينبغى الحكم عليها من خلال لندن المدينة العملاقة المتكدسة . . . إذ لا يزال هناك الريف الإنجليزى حيث تمضي الحياة بصورة تقليدية في المزارع القديمة» . وكان لهذا الرأى بالطبع

تأثيرات حاسمة بدت في العمارة والحركات السكانية وفي تكوين الهوية الثقافية القومية .

ونجد هذا الرأى عن المدينة سائدا في الحداثة السلفية الإنجليزية ، باستثناء جويس . فالمدينة أرض خراب ، أرض الربا (كما هو الحال بالنسبة للندن) ، مكان تنحدر فيه القيم . وفي مناقشة لهذه الموضوعات في كتاب بعنوان «*الريف والمدينة*» ، نجد ريموند وليامز يخص بالذكر الأديب ويلز باعتباره الكاتب الذي أبدى أقوى تحدى لهذا الرأى في تلك الفترة حيث ينتقل إلى مناقشة لندن باعتبارها مدينة النور بالمعنى المادي لأضواء شوارعها الجديدة . أما في رواية «*الحج*» ، فنجد لندن مدينة للنور بمفهوم آخر ؛ مكان للعمل والحرية والتجارب والتعليم بالنسبة لمن يحج إليها ويطوف بطرقاتها المبهرجة . فتنتقل ميريام من بيتها على أطراف المدينة إلى قلب لندن حيث تدور أحداث سبعة مجلدات من الرواية . كما أنها تعود إلى لندن في نهاية المجلد الأخير من الرواية بعنوان «*قمر مارس*» لتستأنف رحلتها في الكتابة . وتتحول لندن بالنسبة لها إلى «العاشق الفذ» (ج٣ ، ٢٧٢) ؛ تصير «سهولا وبراري» لا «أرضَ خرابٍ» (ج٢ ، ١٥٦) .

ولكن ما الذي يبعث على هذا الخلاف في الرأى؟ إنه الطبقة والنوع ؛ بل النوع بعينه . فلو كان هناك أي معنى يستقى من توالى أحداث الرواية من ماضٍ أفسدته المدينة ، فقد يرجع إلى أن «نمط الحياة الإنجليزية» كان فاسدا بالفعل بالنسبة للمرأة التي هى بطلة الرواية . ويشير النص إلى أن التحفظ في الماضى الإنجليزي لم يكن يعني سوى التقيد والتبعية والأسر . وعلى

النقيض من ذلك ، يجري وصف لندن وصفا إيجابيا . فهي المدينة التي تمثل المجتمع الوحيد المفتوح أمامها . فتحمل لها مشاعر دافقة من العرفان . وفي هذا الصدد ، فإن هذه الرواية تنظر إلى المدينة من خلال الرأى السائد ومن خلال ايديولوجيا «المواطنة الإنجليزية» التي يتم صوغها من منطلق هذا الرأى «بعيون غريبة» .

خلاصة القول ، أرى من جانبى أنى أنا أيضا انزلقت إلى هاوية القراءة أحادية النظرة التي حذرت منها في مستهل مقالي . ولكنى أتمنى أن أكون أوضحت أني أود لرواية «*الحج*» أن تقرأ لا في ضوء أعمال أخرى مثل «*أوليسس*» أو «*السيدة دالويى*» (Mrs Dalloway) أو «*الأرض الخراب*» (The Waste Land) وحسب ، بل أيضا في ضوء «*المرأة والعمل*» (Woman and Labour) لشراينر والسير الذاتية الداعية إلى منح المرأة حق التصويت ، والقصص الرومانسى لأويدا ، وأدب «الرابطة التعاونية» (Co-op Guild) ، و«*حالة شذوذ امرأة*» (A Case of Homosexuality in a Woman) لفرويد ، و«*لندن المفعمة بالحياة*» (Living London) لسيمز وما إلى ذلك . بل أيضا بالرجوع إلى كل من بارث وجيمسن وكريستيفا وسيكاس وديريدا . وأرى من جانبي أن هذه الرواية يجب أن تُقرأ كما ينبغي أن يُقرأ أدب كونراد حسب قول جيمسن ؛ أى «كحلٍ مطروح على المستوى الجمالي أو الخيالي لموقف تاريخي في العالم المحسوس للحياة الاجتماعية اليومية» .[١٧] وفي هذا الصدد ، فإن هذه الرواية قد تكون أكثر فائدة على هامش المنهج الأكاديمي منها في ضوء الثوابت ، لأنها تظل هناك تفرز تساؤلات نقدية . فمصطلح

«الحداثة» قد لا تكون له جدوى إلا في ما يتعلق بتساؤلات من قبيل التساؤل عن دور المرأة .

الهوامش

1 . Jonathan Culler, Framing the Sign (Oxford, 1988), p. 55.

2 . Rachel Bowlby, Virginia Woolf (Oxford, 1988), p. 11.

٣. المصدر السابق، ص ٥٤.

4. Jaqueline Rose, "The State of the Subject", in Critical Quarterly, 29/4, p. 11.

5. Elaine Showalter (ed.), The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory, New York, 1985, p. 11.

6. P. Machery, Interview in Red Letters, 5.

٧. أعيد طبعه في يونيو ١٩٨٩.

8. E. D. Hirsch, Cultural Literacy, p. xiv.

وتم اقتباسها عن كولر: Framing the Sign (Oxford, 1988), p. 47

9. Pilgrimage iv, p. 239.

كل الإشارات التالية سيشار إليها داخل نص المقال، رقم المجلد يليه رقم الصفحة.

10. D. Richardson, Literary Essays, Memory of 1909, cited in Blau du Plessis,p. 151

11. Rachel Blau du Plessis, Writing Beyond the Ending : Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers (Bloomington, Indiana, 1985), p. 151.

12. Jonathan Culler, Structurlaist Poetics (London, 1990), p. 193.

وفي الفقرات التالية، نستشهد بصورة حرة من مناقشات كولر في :

"Narrative Contracts", pp. 192-6.

13. Jane Gallop, Reading Lacan (Cornell, 1985).

14. Williams, Writing in Society (London, 1983), p. 223.

15. Eric Hubsbawm, Age of Empire, 1875-1914 (London, 1987), p. 165.

١٦. انظر تصريح ريتشاردسن نفسها في.. Leadership in Marriage, New Adelphi, 1929.

17. Fredrick Jameson, The Political Unconscieuos: Narrative as a Socially Symbolic Act (London, 1983), p. 225.

٨. هيوستن بيكر (الابن) :
الحداثة ،نهضة هارلم*

كان النقد بطيئاً في إدراكه لاستقلالية الحداثة الأمريكية . وكان أشد بطئا في تحديد العلاقة بين الحداثة والأدباء الزنوج وفنانى «نهضة هارلم» في العشرينيات . كانت هذه الحركة تضم أدباء مثل لانجستن ، هفز ، كلود مكاى ، جين تومر ، كاونتى ، كولن ، زورا نيل هورستن . ولقيت ترحابا في المقتطفات الأدبية بعنوان «الزنجى الجديد» (The New Negro) لآلن لوك (١٩٢٥) باعتبارها مؤشرا على «التحرر الوجدانى» . يقول لوك : «كان حى هارلم عاصمة العنصر الزنجي الجديدة» ، وهو «المجتمع الزنجي التقدمي في المدينة الأمريكية ويشير ظهور ديمقراطية جديدة في الثقافة الأمريكية» . وهو وصف حقيق بأن يقارن بأوصاف مدن الحداثة الأوربية .

ولكن كما يشير كتاب هيوستن بيكر ، كان أدباء «نهضة هارلم» يلامون بصورة مستمرة في مقارنة بالحداثيين الأنجلو الأمريكيين ، ويرى أن التواريخ التى كتبت عن الحداثة الأنجلو أمريكية والأوربية «تناقض أي تفسير دقيق لتاريخ الحداثة الأفرو أمريكية ، خاصة التاريخ «الاستطرادي» لمثل هذه الحداثة» (ص xvi) . ويحدد بيكر استراتيجيتين حيويتين في هذا التاريخ ، وهما «إتقان الشكل» و «تشوه الإتقان» .

تصف الاستراتيجية الأولى الاستخدام الساحر الجديد للأنماط الاجتماعية والأدبية الأنجلو أمريكية ؛ في حين أن الثانية إعلان جرئ عن

* (Chicago & London, University of Chicago Press, 1987), Ch 10, pp. 91-8.

الذات وعرض خاص يستخدم الأنماط الشعبية (الأفرو أمريكية) «الغريبة» .

وبدلاً من التقسيم الزمني القاصر على «نهضة هارلم» في العشرينيات أو تحديد حدود نوع من الحداثة الأدبية ، يسعى بيكر إلى العثور على تاريخ للنهضة في الثقافة الأفرو أمريكية ككل في أعقاب ظهور كوكبة من الشخصيات البارزة في الأدب والموسيقى والفن والتصميم والخطابة السياسية والكتابة .

***

إن الإقرار بأن «الزنجي الجديد»[1] يعد أول تمثيل حديث كامل لأمة تختزن في كيانها طاقات هائلة يعيدنا إلى استكشاف تعريفات «الحداثة» الأفرو أمريكية . إلا أن مجموعة لوك لا تعد أوضح مثال على الالتزام بمثل هذه الطاقات الهائلة . ورغم أن أعماله تمهد الساحة لمثل هذا الالتزام ، فإن الناشر ترك المهمة نفسها «لجيل أحدث» :

«الشباب يتكلم وصوت الزنجي الجديد مسموع . وما يعتمل في صدور الجماهير ينطق على لسان الصفوة الموهوبة ؛ والمستقبل يصغى حتى وإن أصمَّ الحاضرُ سمعه» .

وأرى من جانبي أن هناك حركة تحديث معبرة تماما لم تتحقق إلا عندما أفسحت «نهضة هارلم» الطريق لما يمكن أن يطلق عليه «نهضة» (Renaissance) وأقصد بهذا المصطلح «روحاً» من الالتزام القومي تبدأ بالمثقفين والفنانين والمتحدثين في مطلع القرن ، وكانت موضع نقاش لتحديد معناها في العشرينيات . إنها روح تعجل بوعي الفنان الأسود بأن المنفذ الممكن للتعبير الأمين والحديث يكمن في مجال يتميز بالإتقان

الشكلي . كما أرى أن «النهضة» توحي بشيء بعيد تماما عن مجموعة غريبة من النكات العابثة التي يقتصر عمرها على أقل من عقد من السنين . وتشير في الحقيقة إلى مجموعة من التصميمات الدقيقة والاستراتيجيات التي تكونت في مطلع القرن وامتدت حتى يومنا هذا . وشهدت الثلاثينيات واحدة من أبرز ثمار النهضة .

ونجد في أعمال شاعر مثل ستيرلنج براون ضرورة ملموسة لإنتاج أشكال معيارية ثابتة ، وما يقوم مقام ذلك الاتجاه التزام جرئ بترجمة الصوت الشعبي الحقيقي ببلاغته البسيطة في الأداء . وإذا كان هناك صوت شعبي زنجي قومي قوي ، فكان في الثلاثينيات . فاشتهر عدد من المغنّين الشعبيين من «Orleans Delta on Down» في أرجاء الولايات المتحدة وبين الجماهير الأفرو أمريكية ومنهم جرترود «ما» رينى وبسى سميث ومامى سميث وفكتوريا سپايفى وآيدا كوكس وألبرتا هنتر وسليپى جون أستس و باربكيو بوب وروبرت جونسن وبلايند بوى فولر وبيج بيل برونزى وغيرهم .

كما لقى الجاز والتيار الأفرو أمريكي اهتماما حقيقياً من جماهير البيض «ممن سئموا الأساليب القديمة» . وكان إنتاج فريق البلوز يباع بعشرات الآلاف في الثلاثينيات ولقى إنتاجهم الشعبى اعترافاً عالمياً كأصوات كلاسيكية سوداء .[٢] واستطاع جامعي أسود مثل ستيرلنج براون – وكان يمثل أحد أعضاء الجيل الثانى (وربما الثالث) من المثقفين الأفرو أمريكيين في القرن العشرين – أن يأخذ على عاتقه معرفة اهتمامات الجماهير السوداء .

وكان الهجوم على الأساطير والعبث من جانب الجيل الأول (وربما الثانى) بمثابة تأكيد لبراون على ضرورة توافر الثقة العاطفية والفكرية في سبيل التنقيب في أعماق تراث أفرو أمريكى جنوبى بعبقرية خالصة .

إن اللحظة التى تتسم بالمعاصرة الحقة في القضية الأفرو أمريكية تحل في نظرنا عندما يقوم الشاعر المفكر براون بنشر صوت «ما رينى» المطالب بالإصلاح (حدث اللقاء الحقيقى بين الشاعر وبين ما رينى في ناشفيل عام ١٩٢٨ بمسرح بشارع سيدار .[٣] وقدم الموسيقار جون ورك ما يبدو اليوم عنصرا ثالثا في هذا اللقاء التاريخى) . ونرى من جانبنا أن المزج بين الصفوة والجماهير يشكل جوهر الحداثة السوداء . وتحقق هذا المزج في مجال مرن . فلو استمعت إلى الموال الزنجي الحزين (blues) يغنَى بصورة صحيحة ، لعلمت أنه يستمد عذويته من حقول تحترق تحت شمس الجنوب الحارقة ويصدر عن أراض مغمورة تحت أنهار فاض ماؤها . وجمهوره المقصود هو الشعب الزنجي الذى تراه ألحان الموال الزنجي الحزين وأشعاره كأفراد تجمع بينهم أمة ذات اهتمام مشترك وصوت حضارى شديد التميز .

إن نجاح حركة النهضة يكمن في اندماج باهر ومثمر . ولنصغ إلى كلمات الشاعر ستيرلنج براون ذات الأداء الحضارى المتميز والتي يطلق عليها الناقد ستيفن هندرسن[٤] اسم «ترانيم دينية» :

ما رينى

(١)

عندما تأتي ما ريني

إلى البلدة

يتوافد الناس من كل مكان

من على بعد آلاف الأميال

من أبعد مكان

ليستمعوا إلى «ما»

وهى تشدو بصوتها

يتوافدون في سيارات عتيقة

أو على ظهور البغال

أو متكدسين في قطارات

حمقى يتنزهون

هذا هو الموضوع

آلاف الأميال إلى الجنوب

نحو دلتا نهر نيو أرلينز

عندما تأتى «ما»

الى أى مكان ها هنا .

(٢)

يتوافدون من مستوطنات نهر دوليتل للاستماع إلى ما رينى

من مزارع الذرة ومن معسكرات تقطيع الأخشاب

يتوافدون وهم يضحكون ويقهقهون

ويمرحون كأنهم الماء الهادر ، كأنهم الريح في الأنهار

ويستمر بعضهم في الضحك في قلب الزحام

وبعضهم يجلسون هناك ينتظرون بآلامهم وأحزانهم

إلى أن تأتى «ما» أمامهم بابتسامتها ذات الأسنان الذهبية

ويعزف العازف ألحانا رقراقة على البيانو

(٣)

آه يا ما رينى !

فليشد صوتك بالألحان !

فقد عدت الآن

إلى مكانك ودارك

ادخلى في داخلنا

وابق علينا أقوياء . . .

آه يا ما رينى !

أيتها النحيفة القصيرة !

غنّ لنا عن حظنا الصعب !

دورى على أبوابنا

غنّ لنا عن الطريق الموحش

الذى كُتب علينا أن نمشيه . . .

(٤)

تحدثت إلى أحد الاخوة فقال :

«إنها تأسر قلوبنا»

ظلت تشدو بأغانيها الحزينة يوما

وظلت السماء تمطر أياما وكانت السماء حالكة السواد كالليل

وزاد الأمر صعوبة في الحى ليلا

فقصفت السماء وأرعدت وهبت العاصفة

وكان آلاف من الناس بلا مأوى يأويهم

فخرجت ووقفت على تل عال موحش

ونظرت منه إلى البيت الذى كنت أعيش فيه

فطأطأ الناس رؤوسهم وبكوا

طأطأوا رؤوسهم الثقيلة ، زمّوا شفاههم وظلوا يبكون

ونزلت «ما» من فوق خشبة المسرح وخرجت وراء الناس

لم يقل هذا الأخ أكثر من ذلك

أسرت قلوبنا جميعا .[٥]

هذا صحيح فليس لدى المرء شيء يقوله بعد الاستماع إلى آداء ستيرلنج براون لموال «ما ريني» . وربما حملت إيماءات براون في طياتها ما يفيد أن عصرية التعبير الأفرو أمريكي وقوة تأثيره تستلزم النظر والإصغاء للزنوج وما يعانونه من بؤس وتهميش وضياع . إنّ صورة حركة النهضة هي صورة جماهيرية ؛ فهي تقف في مواجهة اقتصاد قام على العبودية وحاول دوماً أن يصور الزنوج على أنهم مشوهون بلا عقول تميز ولا يصلحون إلا للخدمة الشاقة .

وحركة النهضة لا تستدعي صورة جماهيرية وحسب ، بل تحولها أيضا إلى صوت جماهيري يصير روحاً وسكناً للزنوج . فهؤلاء الذين يعانون ، هم قوم ذوو إرادة وقوة احتمال يحولون آلامهم إلى أغانٍ وحكايات وفنون تدعو إلى الخلاص وحرب العصابات . ويعلو في ما بينهم من حين لآخر اتصال بالأبواق . وفي النهاية ، تترجم صورتهم إلى قناع للأسلاف في الحقول . ومهمة من يتصدى لهذا التحول الشعبي أن يضع نفسه في علاقة بمجال يتميز باستراتيجيات لتعديل الأوضاع والإدراك . وهذا هو المجال الذي يربط بين الزنوج .

قد يكون كل ذلك مفهوما ضمنا في قول ماركوس جارفي بأن بروفسر روبرت هيل يشاركني الرأي .[٦] ففي إحدى خطبه بقاعة ليبرتي ، حذر زعيم العشرينيات الخصوم من أنه لا ينخدع ولا يضار لأنه «حديث ومعاصر»

حسب قوله هو نفسه . وإذا ما أدركنا نحن أبناء جيل الحاضر النجاح الذى حققه كتاب منإانتاج هارلم وهو «*الزنجي الجديد*» (The New Negro) فقد نكتسب الثقة التى تحدث عنها جارفى . فهذا الكتاب يشكل ثروة تستدعى كنوزها كلما هبت بيننا عاصفة قومية حقة أو كلما تأملنا رسالتنا من أجل التحرر الأفريقى أو كلما اعترفنا بكل جرأة بأن الجماهير هى قائدة أية حركة نتخذها قدما . ولا غرو أن شهد عام ١٩٥٥ صدور مجموعة مهداة لألن لوك بعنوان «*الزنجي الجديد بعد ثلاثين عاما*» لريفورد لوجان (Rayford Lo-gan, The New Negro Thirty Years Afterwards) عن جامعة هاورد ؛ ولاغرابة في تصوير الحركة الثقافية القومية الأفروأمريكية والنشاط الراديكالى في الستينيات والسبعينيات على أنه «حركة النهضة السامية» .

***

الهوامش

1. The New Negro, ed., Alain Locke (New York, 1968).

٢ - ورد تعبير «الذات في أعماق الالم» (self-in-marronage) في كتاب للكاتب ادوارد بريثويت من جامايكا والذى قام بدراسة خاصة في هذا الصدد في البحر الكاريبي.

٣ - أدين بالمعلومات عن اللقاء بين براون وما رينى لشخصين، اليانور جونز بيتر، زوجة أخي التى كانت أول من نبهني إلى هذا الموضوع، والاستاذة جوان جابين. وحين سألت بروفسر جابين عن كيفية العثور على هذه المعلومات قالت : «اتصلت بستيرلنج وسألته». فلها جزيل شكرى.

٤ - انظر Stephen E. Henderson, "The Heavy Blues of Sterling" Brown", in : *Black American Literature Forum*, 14 (Spring 1980), 32-44.

5. *The Collected Poems of Sterling Brown*, Selected by Michael S Harper (New York, 1980), pp. 62-3.

٦ - يقول بروفسر هيل ما يلى عن اهتمامه بالحداثة الزنجية في رسالة بتاريخ ٢٥ يوليو ١٩٨٥ :

«في ما يتعلق بموضوع الحداثة، فإن اهتمامى ينبع من كلمة تحذيرية القاها جارفى في خطبة له بقاعة ليبرتى موجهة لخصومه يقول فيها إنه لا ينخدع لأنه «معاصر» حسب قوله هو. وقد حيرنى قوله هذا؛ إذ ماذا كان يقصد به؟ ماذا كان ادعاء «المعاصرة» يعني بالنسبة لمن كان يعيش في العشرينيات؟»

وقد تبادلت الأفكار مع بروفسر هيل الذى أبدى موافقته ضمنا في قوله بأن استشكاف «الانماط الشعبية» هو الشيء الوحيد الذى يمكن أن يكشف عن طبيعة «المعاصرة» لدى الزنوج.

٩ . لالين جايامان / غيتا كابور / ايفون راينر :

الحداثة و «العالم الثالث» والرجل الذى حسد النساء*

يتناول المقال التالي عددا من الموضوعات التي أثيرت بالمقالات السابقة ، ومنها الحداثة والمعاصرة والمدينة والإبداع والطبقة والنوع والعنصر . وللمُشاركات الثلاث علاقة بالسينما والفن والرقص أكثر من علاقتهن بالأدب . وتم إدراج هذا المقال هاهنا ليذكر القارئ بالتطبيقات الثقافية المختلفة التى تنطبق عليها التصنيفات العامة . ويعرض المقال أساسا للاختلافات الحادة والدقيقة التى تميز رؤى العالمين الأول والثالث . (تقيم لالين جويامان باستراليا ؛ غيتا كابور بالهند ؛ وايڤون راينر بشمال الولايات المتحدة) . وتكشف مناقشاتهن عن تعقيد ايديولوجى حقيقي تتكون فيه تفاصيل الخطط النظرية والنقدية والفنية والتطبيقية في إطار مجموعة من الظروف . ويشمل هذا بالطبع أسس الوسائط المختلفة والتواريخ الشخصية والاجتماعية والثقافية واتجاهات القوة والسياسة الثقافية المضادة التي تنامت في الغرب والشرق على السواء . وتفاعل هذه العناصر وتفاوت مستوى إدراكها يجعل من الصعب أن ننظر إلى «بقاء» الحداثة على قيد الحياة كمجرد تكرار ساذج لظروفها وطاقاتها الأصلية . وترى غيتا كابور أن الحداثة الأنجلو أمريكية تحولت من موروث ثقافى معقد ومهيمن إلى تراث بين مواريث أخرى . أما المخرجة السينمائية ايڤون رابنر ، فترى أن الاستراتيجيات المرتبطة بالإبداع التاريخى تظل من التقنيات المتاحة المفتوحة

---

* Art and Text, 23, part 4 (1987): 41 - 51.

أمام مناقشات جديدة ، وتوحى «النزعة الانتقائية» الذكية لدى كابور و «اعادة الكتابة» لدى راينر بوجود علاقة مشتركة مثمرة بهذه الأنواع السالفة من الحداثة . وفى الوقت نفسه ، فإن الاختلاف بين تجاربهن وهوياتهن السياسية كنساء يعد خلافا حادا .

تم هذا اللقاء في مهرجان ادينبرج في أغسطس ١٩٨٦ . والمقال الراهن يحذف بعض المعلومات والمناقشات التى تناولت أفلام ايفون راينر

***

لالين جامايان : كنت دائما تنفذين في أعمالك إلى أعماق مختلف الثقافات وتحاولين مناقشتها . فهل لك في هذا السياق أن تدلى بتعليق عن أفكارك عن التراث والمعاصرة والحداثة في ما يتعلق بالفن الهندى؟ وهل يمكن أن تتحدثى إلينا عما إذا كانت فكرة ما بعد الحداثة التى أثارت في الغرب تعريفات وتوصيفات متضاربة تتصل من بعيد أو قريب بالفن الهندى المعاصر؟

غيتا كابور : الحقيقة أن دراساتي عن دور التراث في الفن أتت متأخرة قليلا . فعندما كنت طالبة في نيويورك في أوائل الستينيات ، أغرتنى دعاوى الحداثة وكانت في ذلك الوقت على درجة من الذيوع والانتشار ، حيث كان كليمنت جرينبرج في ذروة مجده . وحين عدت إلى بلادى (الهند) انشغلت بالفن المعاصر في أواسط الستينيات ، وهو الوقت الذى بدأتُ الكتابة فيه . فكان عليّ أن أتكيف مع التاريخ من حولى ، وهى مسألة تحتاج إلى تأكيد . فالممارسة الفنية الهندية الحديثة قد تبدو متأخرة من وجهة النظر

الغربية ؛ إلا أن لها تاريخاً في تراثنا الحضارى . لذا فحتى القضايا النظرية كالحداثة والفن الحداثى يجب أن يعاد النظر فيها وتقويمها في سياقنا الحضارى الخاص ؛ إعادة تقويم عملية تتفق وأهدافنا القومية ، وفى الوقت نفسه ، اعادة تقويم آيديولوجية بالأصالة عن الغرب مثلا . على أية حال ، فقد أصبحت الحداثة الفنية الهندية جزءا من التجارب الاجتماعية واليومية في الهند ، وأصبحت لغة يتحدثها الفرد هناك . ويشتمل ذلك على نقد المعاصرة ونقد التراث من داخله .

وفى ذلك الوقت ، سافرت مرة أخرى إلى الخارج عام ١٩٦٨ للدراسة في لندن . وكان التوقيت هاما . فرغم أنى لم أكن أهتم بالسياسة بدرجة كبيرة ، فقد أصبحت الآيديولوجيا جزءا من القضية الحضارية لدرجة أن أي طرح حتى في علم الجمال كان لابد أن يصاغ بحيث يشمل السياسة ضمنا . وأعتقد الآن أن الحداثة في ذلك الوقت كانت دخلت مرحلة الإشكالية . وكانت الإشكالية مختلفة في الهند ، حيث كانت تتعلق بالنتائج الامبريالية للحداثة والعوامل التصحيحية في ضوء مواريثنا الثقافية الخاصة . وكان السؤال المطروح في انجلترا أو أوربا في نهاية عقد الستينيات عن العلاقة بين الغرب وممارساته الحضارية – وما يدخل في ذلك من آيديولوجيات كالحداثة – وبين سائر الثقافات . وباعتبارى من الهند ، فقد كان اهتمامى يتعلق بالعلاقة العكسية إن صح التعبير . وكنت أشعر حينئذ بأنى زُج بى في حلبة المعركة . فرأيت لأول مرة أن قضية التكيف الحضارى في الهند كانت على درجة من التعقيد الايديولوجى من عدة نواحى . وحين عدت إلى

الهند ، بدأت العمل عن كثب مع أبناء جيلي من الفنانين ممن كان عدد كبير منهم إما درس في الخارج أو سافر إلى الخارج . وكانوا في حوار نقدى مستمر مع الغرب . كان يبدو أن الحداثة وردت إلينا أولا عن طريق باريس ثم عن طريق أمريكا . ولكن نظراً لأن التراث كان ينتقل من خلال الممارسة النقدية الإنجليزية بصورة رئيسية وأن الفن الانجليزى كان في الطليعة في هذا القرن ، فكان التأثير طفيفا . وفى أواسط الستينيات ، قام عدد من الفنانين الهنود وعلى رأسهم الزميل ج . سوانوناثان الذى كان داعية سياسيا لبعض الوقت وكان شيوعياً مندمجاً في حركات التحرير . وكان سوانوناثان صديقاً لأوكتافيو باث الذى كان في الهند في ذلك الوقت ، وكانت الصورة التي تكونت لدى الفنان الهندى عن الذات في الستينيات تشبه الصورة التي تطورت لدى الفنانين والمثقفين من أمم كانت لا تزال ترزح تحت نير الاستعمار أو تعاني أشكال الاستعمار الجديدة . وكان التخفي واضحاً وضرورياً في الهند في ذلك الوقت . وما أن أدخلنا سياسة التحرر في المناظرات الفنية في البلاد ، ظهر معها نوع من النزعة الإبداعية التي لم يكن لها وجود من قبل . ولم تكن نزعة إبداعية من حيث اللغة ، إذ لم يكن الفن الهندى جزءا من الحركة الطليعية بالمعنى المتداول في الغرب . إلا أنها أدركت الشعراء والفنانين الذين كانوا في الطليعة . ولما كانت قضايا الثقافة في ذلك الوقت ينظر إليها في علاقتها بالسياسة سواء كان العمل الفنى يندرج تحت الفن الإبداعي الراهن أم لا ، فقد اصطبغ الوعى بالراديكالية . وورث جيلنا هذه اللحظة .

وفى السبعينيات ، كانت ضرورة عرض المعاصرة والتراث في تعارض تعدُّ مسألةً تحوم حولها الشكوك . وكذلك كان الجدل مع الغرب . كان ثم شعور بوجود سياق حضارى حديث ومتطور في الهند يسمح بتوجيه التساؤلات إلى الذات . وكان ذلك يختلف اختلافا بينا عن أي نوع من النزعات المحلية . فلم تبرز المشكلة لكى نزداد شعوراً بالمحلية الهندية أو بالأصالة القومية . والواقع أن مسألة الأصالة برمتها كانت اندثرت في تلك المرحلة لأن الأصالة كانت أدت بنا إلى نوع من التوجه الجوهرى (في مقابل الوجودى/ المترجم) . فكانت الأصالة بالنسبة لجيل الخمسينيات هى الأصالة بالنسبة للذات والصدق معها . وكانت التعبيرات المستخدمة في حديثهم عن أعمالهم تجرى دائماً في إطار الأدب الوجودى . وبموازاة ذلك ، كانت هناك قضية التطور الحضارى الهندى من حيث التراث الهندى الذى كان يفترض الأصالة والصدق فيمن كانت له جذور في أرضية ثقافية متجانسة ؛ في حين أن الثقافة الهندية لم تكن تتميز بالتجانس أو التوحد . على أية حال ، فما أن حامت التساؤلات حول الحداثة ، أصبحت التساؤلات المطروحة تشير إلى كياننا الاجتماعى والسياسى في المناطق الحضرية من الهند . ولم يكن الأمر يتعلق بالعثور على الموضوع وحسب ، بل بالعثور على معادلات جديدة في إطار اللغة المتاحة ، لغة الفن الحديث التى تتباين بصورة تفوق ما تعترف به أية حداثة خالصة . فعلى سبيل المثال ، كان هناك تصنيف زمني تقدمي تم فرضه على الفنان الغربي . فلو كنت من التيار الرئيسي في الفن ، فأنت جزء من تصنيف زمنى حتمي للتوجهات

والحركات والأساليب .

وفى تلك المرحلة من مراحل الفن الهندى ، كان هناك تحرر من هذا النوع من الحداثة ذات التصنيفات الزمنية . ولأول مرة تم اتخاذ موقف عدوانى تماماً تجاه النزعة الانتقائية . فإذا ما تمكن المرء من التحرر من القواعد الأسلوبية النمطية للحركات الفنية ، أمكن له أن يكون انتقائياً يختار بحرية تامة من تراثه أو من الغرب أو من أي تراث يشاء . وأرى من جانبى أنه لو كان هناك تعريف يحدد الأوضاع الآيديولوجية للفنان الهندى اليوم ، فهو الانتقائية المستنيرة .

ويقودنا هذا إلى الحديث عن ما بعد الحداثة . وأرى أن الفن الهندي انتقائي ، ولكنه لا ينتمي إلى ما بعد الحديث . وكلمة «ملاءمة» (appropriation) لها أهميتها بالنسبة لما بعد الحداثة . إلا أنها قد لا تستخدم إلا في السياق الغربى . فهناك تاريخ ثقافى طويل وراء فكرة «الملاءمة» . والحقيقة أنها تنتمي للوعي الغربي ، خاصة في مرحلته الاستعمارية . وحين ننتقل اليوم إلى ساحة المعارضة الأدبية (pastiche) التي تعد من عناصر فن ما بعد الحداثة ، فلابد أن ندرك أنها ناجمة عن حالة وفرة ، عن حالة تخمة . وإذا كانت هناك وفرة في الصادر والوارد الثقافي ، فإن الفرد يمكن أن يخصص وينبذ ويحاكي ويعارض أدبياً ، لأن الخيارات كثيرة أمامه . والعنصر الوحيد الذى يهمني في كل ذلك – وأظنه يهم كثيرين غيرى – هو عنصر الهزل . فأعتقد أن الهزل الذي يعد جزءا من ما بعد الحداثة يمكن استيعابه بصورة مفيدة .

لالين : لماذا؟

غيتا كابور : لأننا إذا احتفظنا بكلمة «انتقائية» لأنفسنا ، فلابد لذلك أن يتحقق من خلال عنصر الهزل . وبدون الهزل ، فإننا لا نفعل شيئا سوى لصق نشاط أكاديمى بآخر كئيب . ويحتاج الهزل أو السخرية إلى مجموعة بارعة من العلاقات لا في الموضوع وحده ، بل في عناصر اللغة المستخدمة . ولا تهمنى ما بعد الحداثة إلا إلى الحد الذى يفتح فن ما بعد الحداثة عنده ذلك المجال ؛ فتحه إلى ما وراء المتاح .

لالين : أظن أننا متفقتان في أن المعاصرة المستوحاة من التحديث هى مصطلح ينتمي إلى علم الاجتماع . وإلى هنا فقد يكون له معنى أكبر من مناقشة التراث والمعاصرة . إذن فنحن نشير ها هنا إلى «صدام ثقافات» . وتكون المعاصرة عملية تعلُم للأسوأ أو للأفضل ، حسب الظروف . وقد يستغرق الجانب التقريبى بعض الوقت حتى تتم صياغته ويتحول إلى نوع ، أى نوع ، من الأشكال الفنية . وعلى العكس من ذلك ، قد يكون من الممكن أن يحقق المرء تقدما في فهمه للحداثة كظاهرة ثقافية دون أن يتحول إلى جزء من مجتمع شديد التطور بالضرورة .وقد يتلقى المرء من خلال الأدب والأشكال الفنية القائمة رهان الحداثة ، وهذا هو ما حدث في رأيى مع فناني الهند . فلم يلتزموا دائما أو بالضرورة بعملية التحديث بهذه الصورة أو على الأقل من وجهة نظر علم الاجتماع . إلا أن احتمال الاندماج في الممارسة الفنية والاستيعاب غير الواعى للعقائد الحداثية يعد الأساس الذى تطور عليه الفن الهندى الحديث . وأعتقد أن السينما في بلادى

تطورت بهذه الصورة في أفضل حالاتها كما هو الحال في أعمال ريتويك غاتاك ، فهو في الحقيقة أحيانا ما يسبق الجوانب الاجتماعية غير القابلة للقياس من عمليات التحديث ، وأحيانا يقف معارضاً لها .

والغريب أن المثقف الهندى غالبا ما يعجز عن إدراك الأسس التجريبية أو حتى السياسية التى تقوم عليها الحداثة رغم كونه جزءا من عملية التحديث ، في حين أن الفنان قد يتوصل إلى ما تعنيه كلمة «حديث» بمقتضى لغته وممارسته .

والآن دعينى أوجه لك نفس السؤال : هل من الممكن القول بأن عمليات التحديث الاجتماعية لا تبرز في الطبقات الوسطى إلا في مرحلة متأخرة وأن ظهورها الثقافى قد يقفز عدة خطوات إلى الأمام أحيانا؟ هل تؤيدين هذه الفرضية؟ لأن هذه هى الطريقة الوحيدة التى يمكن بها تفسير التداخل الثقافى في الهند وأظن في آسيا ، وفى كل ثقافة خارجة عما يسمى «بالاتجاه السائد» . هذه هى الطريقة الوحيدة التي يمكن لنا أن نفسر بها حدوث الوعى النقدى وبذل العديد من المحاولات لتبنى عناصر التجربة واللغة الحداثية أو تحويلها أو إعادة صوغها ، وإلا سنكون كمن يمشى متخبطا في طريق شاق نجرب كل ما نجده أمامنا ونطارد الأشكال الفنية الحديثة دون أن نلحق بها .

لالين : أتفق معك في أن العمليتين مختلفتان وأن صياغتك تحمل الأمل بالنسبة لما يطلق عليه «الدول النامية» ، لأنها تعنى أن العمل الثقافى المنتج في هذه الدول لا ينبغى أن يحمل بطبيعته عبء «التخلف» أو البقاء في

حالة تخلف بالنسبة للعالم «المتقدم» .

غيتا كابور : إن قضايا المعاصرة كما يناقشها علماء الاجتماع الهنود تبدو لي غالبا في صورة متحذلقة . فالعلوم الاجتماعية يجب أن تتسم بدرجة من العملية التجريبية . أما أي نوع من التحويل إلى ما هو ممكن في نطاق الموقف الحضاري فليس كافيا أبدا . وأنا لا أتحدث هنا عن الجدل الشائع عن مرونة البنية الفوقية فقط ، أو حتى عن الاستقلالية . بل أتحدث عن المرونة الخلاقة ، عن موهبة الفنان وقدرته على التحول . . .

(وهنا انضمت ايفون راينر للمناقشة) .

لالين تسأل ايفون : لماذا وقع اختيارك على نص استرالى للكاتبة ميجان موريس وهو «خطيبة القرصان» (The Pirate's Fiancée) ليصبح المشهد المحوري في فيلمك *«الرجل الذى حسد النساء»* ، في حين أن هناك وفرة في المادة عن أفكار فوكو في الولايات المتحدة؟ وأنا أولي اهتماما بالمكان الذى كتبت فيه النصوص ، وذلك للموقع المتميز الذى تحظى به استراليا بين سائر المناطق المتحدثة بالإنجليزية .

ايفون : أنا لا أقرأ مثل هذه المادة النقدية بأية طريقة منظمة . وقد صادفت هذا النص والكتاب الذى ورد فيه وهو «*ميشيل فوكو : القوة والحقيقة والاستراتيجية*» بناء على تزكية من توم زومر الذى كان مساعد أبحاث سابق لفوكو . وكل النصوص التى وردت كانت مأخوذة من هذا الكتاب ، بما في ذلك اللقاءات مع فوكو ونص ميجان موريس . وقد أدهشتنى الجوانب العميقة من نصها والأسلوب الذى تناولت به كلا من لاكان

وديريدا وفوكو والأفكار عن المرأة ومآزق الهوية ، هوية المرأة في علاقتها بالتحليل النفسي والماركسية التي تعرضها بأسلوب لطيف . ويتناولها لكل المشكلات الأساسية دون قسوة أو خوض في الأعماق ، كانت هذه المعالجة تبدو شيقة في تناولها لبعض هذه القضايا . كما أن فائدة النص كانت ستكتمل إذا تمت الاستعانة بصوت استرالى يشير بصورة غير مباشرة إلى النظرية النسائية الفرنسية والذى قامت بآدائه بالانجليزية جاكى ريانال ، وهى سيدة فرنسية ومخرجة سينمائية ذات لكنة ثقيلة . كانت بمثابة الصوت المعقد للنظرية النسائية ذاتها .

لالين : كنت أنا وغيتا نتناقش لتونا في الفارق بين الملاءمة والانتقاء وكانت غيتا مصرة على أن كلمة «ملاءمة» لا تبدو ملائمة في السياق الهندى .

غيتا : نحن نفضل استخدام كلمة «انتقائية» (eclecticism) رغم ما يوجهه أصدقاؤنا الماركسيون من نقد لها ، ويقولون إنها تستخدم بصورة خاطئة وإن الانتقائية تعمل بصورة سلبية . كنت لتوى أحاول أن أقول إننا نرى أن الكلمة مريحة لأنها تسمح بالهزل من خلال الاقتباس والتحويل والتغيير . في حين أن الملاءمة كمصطلح يتسم بقدر من العدوانية التى قد تعد من سمات الفكر والثقافة الغربيين . وأعتقد أننا نحبذ القدرة على المناورة والتى يسمح بها لفظ «انتقائية» . إضافة إلى ذلك ، فإن لفظ «ملاءمة» يؤدى حتماً إلى الفن الذى يعد معارضة أدبية . والمعارضة الأدبية في رأينا ليس لها هدف كبير ؛ بل إنها تستخدم للزينة وليس لها إلا نمط ساخر أحادى البعد . ولا تسمح بأي مستوى كبير من المفارقة . . .

ايفون : إن اللفظ الذى يرد على خاطرى هو «إعادة القراءة» . فالسبب الوحيد لالتقاط الصور المألوفة هو إعادة قراءتها في ضوء المعارف والتجربة الراهنة .

لالين : إذن فقد تنطبق عملية إعادة القراءة على الطريقة التي قامت بها مقالة ميجان على استشهادات من ڤاليرى سولانوس ونصها الأمريكى الذى يعد واحدا من أشد النصوص تطرفا في النظرية النسائية .

ايفون : . . . بل إنه شائن ومثير !

لالين : إن نص سولانوس يدخل في نطاق «النظرية العليا للمساواة بين الجنسين» بصورة تمكن المرء من إثارة الشكوك حول بعض بدهياتها . ومن المشكلات التى تعتور العمل الراهن في مجال المساواة بين الجنسين وفى مجال السينما بخاصة مشكلة التركيز على النظرية على حساب الأدب . ومن نتائج ذلك ظهور نوع سخيف وممل من الأدب يطبق المواقف النظرية مرارا وتكرارا ، في حين أن نص ميجان موريس يعد نموذجيا في رقته وذكائه وفى رفضه لأن يكون مجرد صدى للأفكار النظرية لمفكر كبير . وإنه لمما تجدر ملاحظته كيف يمكن أخذ هذا النص وتحويله إلى كلام على لسان الشخصية النسائية التى تقع في منطقة حرجة .

ايفون : قمت بتركيز المادة تركيزاً شديداً ، ولم أقدم إضافة إلا في موضع واحد فقط . تقول ميجان : «إذا رفعت فتاة عينيها عن لاكان وديريدا لمدة كافية . . .» فأكملتُ عبارتها بقولى «فقد تكتشف أنها «الرجل الخفي» . وأنا متأكدة أن ميجان كانت ستدرك المغزى السينمائى .

لالين : باعتباركما امرأتين ، إحداكما هندية والأخرى أمريكية ، حاولتما إعادة تحديد معالم مجاليكما المختارين ، فهل لقضايا الجنسين والقومية أهمية في أعمالكما؟

غيتا : يجب أن أعترف بأني لم أتعامل نقدياً مع مسألة الجنسين . هناك عدد من الفنانات ذوات المكانة الهامة في الهند كلهن في الثلاثين أو الأربعين من أعمارهن . كنَّ قلةً في البداية ، ثم أصبحن كثرةً في الهند . إلا أن معظمهن لا يرين في أنفسهن فنانات من الناحية الآيديولوجية ، بل وقد يقاومن فكرة القيام بعرض نسائى في واقع الأمر حيث أنه لا عملهن ولا ظروفهن تسمح بأى وضع خاص باعتبارهن ينتمين إلى طبقة متميزة أو وضع ثقافى خاص أصلا . وتقديمهن كأقلية كافحت أكثر من نظرائهن من الرجال أو كمجموعة لها موضوع أو لغة متميزة يعدُّ أمراً غير مقبول لديهن . فمثلا ، اذا كانت المرأة تنتمى إلى أسرة متعلمة مستنيرة من الطبقة المتوسطة ، أو إذا كان لديها من المال ما يكفى للالتحاق بمدرسة للفنون ، أو إذا كانت في غير حاجة إلى البحث عن وظيفة بسيطة لأسباب اقتصادية ، فإن هذا النوع من النساء لا يعتبرن أنفسهن أندادا للفنانين من الرجال الذين يتزوجوهن وحسب ، بل ربما في وضع أفضل قليلا .

ايفون : إن زواج الفنان من فنانة يعتبر مزيجا رهيبا في ثقافتي .

غيتا : أما في الهند ، فالأمر يسير سيرا حسناً للغاية . قد لا تكون الفنانة على درجة عالية من الطموح بالطبع ، وقد لا تكون لها الصدارة في المؤتمرات والمؤسسات والمناظرات النقدية . فكثير منهن ينبغي أن يرعين أسرهن

وينظمن أوقاتهن بالنسبة للوقت المخصص للتصوير . وقد تشعر الفنانة في الهند بأنها إذا استطاعت تحقيق الخطوة الأولى وتمكنت من الهرب من الفكر المتحجر بالتحاقها بالجامعة ، فقد تحظى بقدر كبير من الحرية . وقد عشت جزءا من حياتي بالخارج وأعتقد أن المرأة في الهند تحظى بخيارات كبيرة وعدد الوظائف المتاحة أمامها أكبر كثيرا .

أما بالنسبة للقومية ، فيجب أن تتذكري أننا ثقافة مركبة ولا نعرّف أنفسنا كهنود . ولكني أعتقد أننا في حاجة إلى سبر غور مسألة القومية بصورة أدق ، وأن نسأل أنفسنا أسئلة عديدة . وفي ما يتعلق بالغرب ، فالهوية القومية مهمة في الموقف الجدلي . ونحن نحاول دائما أن نتجاوز تلك النقطة ، بل أن ننبذها في مناقشاتنا أيضا .

لالين : في سبيل تفادى الخوض في مسألة الهوية؟

غيتا : هوية تأصيلية قائمة على فكرة المحلية . من الواضح أن كل المناقشات الثقافية في الهند خلال الكفاح ضد الاستعمار نشأت عن هذه الفكرة . كانت «المقاومة الثقافية» القومية التي بدأت في منتصف القرن التاسع عشر تقوم على الصدام بين الهويتين الهندية والغربية . ولم يضف إليه بعد سياسي آخر إلا مؤخرا . إذ أن فكرة التحرر لاترتبط بالنزعة القومية وحدها . والنزعة الدولية تتم مناقشتها نقدياً في الوقت الحالي ، بل من وجهة نظر اشتراكية أيضا . وظلت عبارة «النزعة الدولية» تضعنا في موقف دفاعي حتى وقت قريب لأنها كانت تدل على تعويم صارخ لثقافاتنا ، كما كان الحال بالنسبة للإبداع الدولي ومن ينتمون إليه . . .

ايفون : الإبداع خاضع لسيطرة الغرب

فيتا : نعم ؛ فكل من المفهوم وتطبيقاته ينتمي إلى الغرب ، وهو بالطبع يعود إلى تفوق الغرب . لكن أى تحليل آيديولوجى للإبداع في السنوات الماضية سيكشف عن تناقضاته . فالإبداع بعد الحرب العالمية الثانية يعد مفهوماً مصطنعا يرتبط بالرأسمالية المتقدمة واحتياجها الدائم للتجارة المتجددة ، في حين أنه كان قبلها يتسم بروح المواجهة . . .

ايفون : نعم ؛ أتفق معك تماما . فقد أصبحت فكرة الإبداع أقل قيمة من خلال ارتباطها بالمضاربة على السلع وبالمخابرات والامبريالية الثقافية . ولكن من حيث المبدأ ، لا زلت أتشبث بالأفكار الرومانتيكية عن الإبداع والتى أطلقت جهودى الخلاقة ؛ أفكار عن الهامشية والتدخل والثقافة الفرعية الاستدراكية والمواجهة مع الماضى وفن المقاومة وما إلى ذلك . وهى أفكار يجب بالطبع أن يعاد النظر فيها على ضوء الطبقة والنوع والعنصر . وأستطيع على المستوى الفردى أن أصف تطورى كاكتشاف تدريجى لضعف تميزى الذى كنت أعتبره أمراً بدهياً حين بدأت حياتى كراقصة باليه دون إدراك منى لانضمامى التلقائى إلى النطاق الثقافى للوسط الإبداعى بنيويورك من خلال الفنانين من الرجال لأنى شاركت في شكل فنى «أنثوى» لا يمثل خطرا . وتحولت النظرية النسائية فيما بعد إلى محور يدور حوله عملى عن طريق تحويل إحساسى الشخصى بالاستضعاف والاضطهاد إلى اتجاه أكثر اجتماعية ، يمكن تعريف النساء في ظله بأنهن طبقة مستقلة ، وهى عملية مستمرة ؛ وأشعر بأنى بدأت لتوى في خوض

غمارها ، وألا أحاول الفرار من طبقتي أو من جنسي ؛ بل عليّ أن أواجه الحقائق . ومع ذلك ، فلا زلت أستعين في عملي بالخلفية الإبداعية الشكلية التي تمكنني من تقديم فنّي في المقام الأول .

غيتا : وما هي هذه الخلفية؟

ايفون : إنها الأشياء التي تنتمي إلى الحداثة والتي سبق أن أطلقت عليها اسم الرقص بعد الحديث والتي يطلق عليها حاليا ما بعد الحداثة . وقد تنسب إلى بريشت ، رغم أنه لم يكن العنصر المؤثر المباشر عليّ . ويرتبط جنسي كامرأة بإحساسي بقوميتي ؛ بإحساسي بأني سقطت في الشرك في هذه البلاد التي تحولت مرة أخرى إلى غول يخيف العالم . ولا يمكن معالجة ذلك في رأيي الا بمواجهته بطريقة ملموسة ، في ضوء القضايا الاجتماعية الملحة أو في ضوء وسط حضري متميز ، كما في حالتي .

***


الجزء الثاني
2

فن القصة بعد الحديث

١٠. يورجين هابرماس

الحداثة مشروع لم يكتمل*

ظهرت مقالة هابرماس لأول مرة كمحاضرة ألقيت في سبتمبر ١٩٨٠ عندما تم منحه جائزة ثيودور أدورنو من مدينة فرانكفورت ؛ ثم طبعت لأول مرة تحت عنوان «الحداثة في مقابل ما بعد الحداثة» ("Modernity ver-sus Postmodernity" (in : *German Critique*, 22, Winter 1981 . ويدل عنوان المقال على اتجاه إشكالية هابرماس . أولاً ، كان هابرماس يرد على «النزعة المحافظة الجديدة لدى عالم الاجتماع الأمريكى دانييل بيل الذي كان حديثه عن المجتمع «ما بعد الصناعى» أو «ما بعد الحديث» في نظر هابرماس يبالغ في تحديد تأثيرات التحديث الرأسمالي في ارتباطه بالحداثة الثقافية . ثانياً ، كان هابرماس يرد على نقد الاتجاه العقلاني والتقدم الاجتماعي في قلب

*Hal Forster (ed.), Postmodern Culture (London, 1985), trans. Seyla Ben-Habib, pp. 3-15.

مشروع التنوير الذي قال به نصيرا ما بعد البنيوية الفرنسيان فوكو و ديريدا ؛ ويصفهما هابرماس بأنهما «شابان محافظان» و «يناهضان الحداثة» (ولو أنه يعتقد أنهما اعتمدا على كل من الحداثة والعقلانية فى ما ذهبا اليه) .

وتمثل «الحداثة» في هذه المناقشات رؤية جمالية أخلاقية وسياسية مشتركة توحدت في فكر القرن الثامن عشر ، لكنها عادت وانقسمت على نفسها في خضم التطورات اللاحقة التي طرأت على مجتمعات الغرب . ويعتقد هابرماس أن العقل ارتبط خطأ في هذه الرؤية بالموضوع الإنساني الفردى . ويشترك في نقده هذا عن الفلسفة التي يكون «محورها الموضوع» مع ما بعد البنيوية . لكنه يرى أن مشروع التنوير من أجل التفهم والعدالة والديمقراطية يمكن إدراكه من خلال عملية إعمال للعقل يدعمها التزام مشترك بأهداف هي الحقيقة والحق والإخلاص . وقام بتطوير هذه النظرية بصورة خاصة في «أزمة الشرعية (Legitimation Crisis, 1976) وفي نظرية «التواصل» (The Theory of Communicative Action, 2 vols, 1985, 1988) وفي «خطاب الحداثة الفلسفي» (The Philosophical Discourse of Modernity, 1988) .

إن المناظرة بين هابرماس وبين نظرية ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة تعد مناظرة عن الماركسية كفلسفة اجتماعية وسياسية قائمة . في هذه المناظرة ، نجد رؤية هابرماس التطورية عن المادية التاريخية تقف في مواجهة كل من السياسة الطبقية الثورية للماركسية الكلاسيكية و «الشكل» بعد الحداثي تجاه كل «السرد القصصي الشارح» في التاريخ البشرى .

***

فى عام ١٩٨٠ ، تم قبول انضمام المهندسين المعماريين إلى بينالى فينيسيا بعد قبول انضمام الفنانين التشكيليين والمخرجين السينمائيين . ويمكن القول ان مَنْ قاموا بعرض أعمالهم في فينيسيا كانوا يمثلون طليعة جبهات مضادة ، بمعنى أنهم ضحوا باتجاه الحداثة في سبيل إفساح المجال لنزعة تاريخية جديدة . وفي هذه المناسبة ، قام ناقد من صحيفة Frankforter All-gemeine Zeitung بتقديم بحث تتجاوز أهميته هذا الحدث الخاص . فهو يعد تشخيصاً لعصرنا بمعنى أن «ما بعد الحداثة» تقدم نفسها في صورة تعادي الحداثة . واخترق هذا المفهوم كل مجالات الحياة الفكرية بوصفه لتيار شعورى اجتاح عصرنا . ويتضمن نظريات عن ما بعد التنوير و ما بعد الحداثة بل ما بعد التاريخ أيضا .

عرفنا من التاريخ عبارة «القدماء والمحدثين» . ولنبدأ بتحديد هذين المفهومين . إنَّ مصطلح «محدث» أو «حديث» له تاريخ طويل بحثه هانز روبرت ياوس .[1] وكان مصطلح modern بصورته اللاتينية modernus استُخدم لأول مرة في أواخر القرن الخامس لتمييز الحاضر الذي أصبح مسيحياً على المستوى الرسمي عن الماضي الروماني الوثني . ويعبر المصطلح modern عن الوعى بحقبة تتصل بالماضي ويعدُّ نتيجة للانتقال من القديم إلى الجديد .

يقصر بعض الكتّاب مفهوم «الحداثة» (modernity) على عصر النهضة ؛ إلا أن ذلك يعد تحديداً ضيقاً من الناحية التاريخية . وكان الناس يعتبرون

أنفسهم محدثين في عهد تشارلز العظيم في القرن الثاني عشر . وفي فرنسا في أواخر القرن السابع عشر ، في فترة «الصراع بين القدماء والمحدثين» . أي أن مصطلح «حديث» عاد إلى الظهور في تلك الفترات التي تكون فيها الوعي بحقبة جديدة من خلال علاقة متجددة بالقدماء في أوربا ، وكلما كان التراث يعد نموذجاً يعاد إحياؤه عن طريق نوع من المحاكاة . وكانت الرقية التي عقدها أهل العالم القديم على روح العصور التالية قد حُلَّت لأول مرة في ضوء التنوير الفرنسي ومبادئه . بعبارة أوضح ، أن فكرة «الحداثة» التي ظهرت بالنظر إلى الماضي والقدماء قد تغيرت في ضوء الإيمان بالتقدم اللامتناهي للمعارف والعلم الحديث والتقدم اللامتناهي نحو الأفضل اجتماعياً ومعنوياً . ونشأ نمط آخر من الوعي بالحداثة على أثر هذا التغير . وكان المحدثون الرومانتيكيون يسعون إلى معارضة المثل العتيقة التي اعتنقها الكلاسيكيون . فكانوا يبحثون عن حقبة تاريخية جديدة وعثروا على ضالتهم في العصور الوسطى بصورتها المثلى . إلا أن هذا العصر المثالي الجديد الذي بدأ في بدايات القرن التاسع عشر لم يبق على هيئة مثال محدد وثابت . ففي خلال القرن التاسع عشر ، نشأ من هذه الروح الرومانتيكية وعي بالحداثة متحرر من كل القيود التاريخية الصارمة . هذه الحداثة بصورتها الأخيرة تضع التراث والحاضر في موقف مواجهة تجريدية . ولا نزال نعدُّ معاصرين بمقتضى ذلك النوع من الحداثة الجمالية التي ظهرت لأول مرة في أواسط القرن التاسع عشر . ومنذ ذلك الحين ، كانت العلامة المميزة للأعمال التي تُعدُّ «حديثة» هي «الجدة» التي يتم

التغلب عليها ويعتورها القدم في ضوء جدة النمط التالي لها . ولكن ما يُعدُّ «مسايرا لآخر صيحة» سرعان ما يعتوره القدم بينما يحتفظ ما يعد حديثا بصلة سرية بما يُعدُّ كلاسيكياً . وما يستطيع الإفلات من الزمن ينظر إليه دائماً على أنه كلاسيكى . إلا أن الوثيقة الحديثة لم تعد تستمد كلاسيكيتها من انتمائها إلى حقبة ماضية . بل إن أي عمل حديث يصبح كلاسيكياً لأنه كان يتسم في فترة من الفترات بالحداثة الحقة والصادقة . واحساسنا بالحداثة يقيم قواعده المغلقة على ذاتها من كلاسيكيته . وبهذا المعنى ، فنحن نتحدث مثلا في ضوء تاريخ الفن الحديث والحداثة الكلاسيكية . ولا شك أن العلاقة بين «الحديث» و«الكلاسيكى» فقدت المرجعية التاريخية الثابتة .

***

● نظام الحداثة الجمالية

اتخذت روح الحداثة الجمالية ونظامها خطوطا محددة وواضحة في أعمال بودلير . ثم ظهرت الحداثة في الحركات الإبداعية المختلفة ، وفي النهاية بلغت أوجها في مقهى فولتير لدى أنصار الدادية ، وفي السريالية . وتتميز الحداثة الفنية بتوجهات تجد لنفسها بؤرة مشتركة في الوعى المتغير للزمن . ويعبر الوعى بعصرنا الحالى عن ذاته من خلال مجازى الريادة والإبداع . ويصف الإبداع ذاته بأنه غزو لأرض مجهولة وتعرض لمواجهات مباغتة مروعة واقتحام لمستقبل لم يطرق من قبل . وعلى المبدع أن يهتدي إلى طريقه في أرض لم يغامر غيره باقتحامها من قبل .

إلا أن تلمُّس الطريق نحو المستقبل وسبر غور مستقبل لم تتحدد معالمه بعد

معناه في الحقيقة إفراط في تقدير أهمية الحاضر . فالوعي الجديد بالزمن يفعل ما هو أكثر من التعبير عن تجربة الحركة في المجتمع وسرعة التغير في التاريخ وانقطاع الاستمرارية في الحياة اليومية . والقيمة الجديدة التي يتم إضفاؤها على المتغيرات والمناورة وسرعة الزوال تكشف عن شوق إلى حاضر مستقر صاف يخلو من أية شائبة . وهذا يفسر اللغة التجريدية التي عبر بها المزاج الحداثي عن «الماضى» . وتفقد العهود الفردية سماتها المميزة . وتحل الصلة البطولية بين الحاضر وأطراف التاريخ محل الذاكرة التاريخية - وهو إحساس بالزمن يدرك التدهور فيه ذاته على الفور في كل ما هو همجى وبدائى . ونرى الهدف الفوضوى من تحطيم تواصل التاريخ وفصم عرى استمراريته . ويمكن أن نسهم فيه من حيث القوة المدمرة لهذا الوعى الفني الجديد . وتثور الحداثة على تكريس وظائف التراث . وتعيش الحداثة على التمرد على كل ما هو معيارى . ويعد هذا التمرد طريقة من طرق تحديد مقاييس كل من الفضيلة والمنفعة . ويقيم هذا الوعى الفني علاقة جدلية بين السرية والافتضاح ، ويفتنه الهلع الذي يصاحب عملية انتهاك حرمة المقدسات وضرب الثوابت . وفي الوقت نفسه ، نجده يفر دائما من النتائج التافهة لتدنيس المقدسات .

من ناحية أخرى ، فإن الوعى بالزمن والذى يبدو جلياً في فن الإبداع لا يقف ضد التاريخ ، بل هو موجه ضد ما قد يطلق عليه المعيارية الزائفة في التاريخ . وتسعى الروح الحداثية المبدعة إلى استخدام الماضي بصورة مختلفة . فهى تقرر مصير ذلك الماضي الذي أصبح ميسرا من خلال

الدراسة العينية للنزعة التاريخية . ولكنه في الوقت نفسه ، يعارض أي تاريخ تم تحييده وأودع غيابات النسيان .

وبتركيزه على روح السريالية ، يقيم والتر بنيامين علاقة بين الحداثة وبين التاريخ في ما يمكن أن أطلق عليه اسم «التوجه بعد التاريخي» (Posthistoricist) . فهو يذكرنا بفهم الثورة الفرنسية لذاتها :

«استوحت الثورة صورة روما القديمة كما تستوحى الخطوط الحديثة للأزياء طرازا عتيقا منها . فالموضة لها حاسة تستشعر التيار السائد» .

هذا هو مفهوم بنيامين عن الحاضر باعتباره لحظة تجلي . وبهذا المعنى ، كانت روما القديمة بالنسبة لروبسبير ماضياً مفعماً بالتجليات الخاطفة .[٢]

بدأت روح هذه الحداثة الفنية في التدهور والتقادم مؤخرا . وبعثت من جديد في الستينيات . وبعد السبعينيات ، يجب أن نقر أمام أنفسنا بأن الحداثة تلقى اليوم استجابة أضعف كثيراً مما كانت تلقاه قبل خمسة عشر عاما . وأبدى أوكتافيو باث – وهو رفيق سفر في الحداثة – ملحوظة في أواسط الستينيات قال فيها ان «الإبداعى في عام ١٩٦٧ يكرر أفعال مبدعي ١٩١٧ وإيماءاتهم . إننا نشهد اليوم أفول نجم فكرة الفن الحديث» . ومنذ ذلك الحين ، كانت أعمال بيتر بيرجر تعلمنا كيف نتحدث عن الفن «بعد الإبداعى» ، وهو مصطلح تم اختياره للتدليل على فشل التمرد السريالى .[٣] ولكن ما المقصود بهذا الفشل؟ هل يشير إلى نهاية الحداثة؟ وهل وجود ما بعد الإبداع معناه الانتقال إلى تلك الظاهرة الأرحب التي تسمى «ما بعد الحداثة»؟

هذا هو في الحقيقة أسلوب تفسير الأمور لدى دانيل بيل أنبغ المحافظين الأمريكيين الجدد . ففي كتاب له بعنوان «*التناقضات الحضارية للرأسمالية*» يرى بيل أن أزمات المجتمعات المتقدمة في الغرب قد ترجع في جذورها إلى الشقاق بين الثقافة والمجتمع . وأخذت الثقافة الحداثية في اختراق قيم الحياة اليومية الجارية ؛ أي أن الحداثة أصابت الحياة . وتحت تأثير قوى الحداثة ، ساد مبدأ الإدراك غير المحدود للذات وزاد الطلب على التجربة الذاتية الأمينة والنزعة الذاتية للإحساس المرهف . وهذه الحساسية المفرطة تطلق البواعث العدمية التي تتناقض مع نظام الحياة في المجتمع . ويضيف بيل أن الثقافة الحداثية لا تتفق في جملتها والأساس الأخلاقى للسلوك الهادف والعقلانى للحياة . وبهذه الصورة ، يضع بيل عبء المسئولية عن تحلل المذهب البروتستانتى (وهى ظاهرة كانت تحير ماكس ويبر) على عاتق «الثقافة المعادية» . والثقافة في صورتها الحديثة تثير الكراهية ضد القواعد والأعراف والقيم التي تقوم عليها الحياة الجارية التي تبررها ضغوط الضرورات الاقتصادية والادارية .

وأود أن ألفت نظر القارئ إلى نقطة معقدة في هذا الرأى ؛ إذ يقال من ناحية أخرى إن قوة دفع الحداثة استهلكت . فأي شخص يرى في نفسه إبداعاً يمكن أن يتسلم انذارا بالموت . ورغم أن الإبداع لا يزال يعتبر في حالة اتساع وانتشار ، إلا أنه لم يعد خلآقاً . فالحداثة سائدة ، لكنها ميتة . وهنا تبرز المشكلة بالنسبة للمحافظين الجدد ؛ وهى كيف تنشأ المعايير في المجتمع وتضع حدودا للفسق والفساد وتعيد مبدأ النظام والعمل؟ وأية معايير

جديدة تلك التي تكبح جماح إزالة الفوارق التي نجمت عن حالة الرخاء الاجتماعى بحيث يمكن لمبادئ التنافس الفردي على النجاح أن تسود من جديد؟ يرى بيل أن الصحوة الدينية هي الحل الوحيد . فالإيمان الدينى الذي يتقيد بالإيمان بالتراث يمكن أن يمد الأفراد بهويات محددة واضحة وأمان وجودى .

●الحداثة الثقافية والتحديث الاجتماعي

إن التحليلات من نوعية تحليل بيل لا يؤدى إلا إلى اتجاه لا يقل انتشارا في ألمانيا عنه في الولايات المتحدة الأمريكية ، وهو المواجهة الفكرية والسياسية مع حاملى رسالة الحداثة الثقافية . واستشهد ها هنا بيتر ستاينفل ، وهو من النقاد الذين يرصدون الأسلوب الجديد الذي فرضه المحافظون الجدد على الساحة الفكرية في السبعينيات :

«إن الصراع يتخذ شكل الكشف عن كل تصريح يصدر عما يمكن اعتباره عقلية معارضة وتعقب «منطقها» بحيث يتم ربطها بصور عديدة من الراديكالية كعقد الصلة بين الحداثة والعدمية . . . بين القوانين الحكومية والشمولية ، بين نقد نفقات التسلح والخنوع في مواجهة الشيوعية ، بين تحرير المرأة أو حقوق الشواذ وبين تدمير الأسرة . . . بين اليسار وبين الإرهاب ومعاداة السامية والفاشية . . .» .[٤]

ووجدت مخاطبة عواطف الناس ومرارة هذه الاتهامات الفكرية صدى كبيرا في ألمانيا . ولا ينبغى تفسير ذلك في ضوء نفسية الكتّاب من المحافظين الجدد بهذه الصورة المبالغ فيها ؛ بل ترجع في جذورها إلى نقاط الضعف التحليلية في عقيدة المحافظين الجدد نفسها .

إن الاتجاه المحافظ الجديد يحيل أعباء التحديث الرأسمالى الناجح في

الاقتصاد والمجتمع إلى الحداثة الثقافية . وتضفى عقيدة المحافظين الجدد قدرا من الغموض على العلاقة بين عملية التحديث الاجتماعى من ناحية ، وبين التطور الثقافى من ناحية أخرى . حيث تلقى الأولى ترحيبا ، بينما تقابل الأخيرة بالرثاء . فالمحافظون الجدد لا يكشفون النقاب عن الأسباب الاقتصادية والاجتماعية للاتجاهات المتغيرة نحو العمل والاستهلاك والنجاح والمتعة ؛ وبالتالى ، فهم يرجعون الاتجاه العبثى وفقدان الهوية الاجتماعية وفقدان الطاعة والنرجسية والتراجع عن التنافس إلى «الثقافة» . والحقيقة أن الثقافة تتدخل في كل هذه المشكلات ، ولكن بصورة غير مباشرة .

ويرى المحافظون الجدد أن هؤلاء المثقفين ممن لا يزالون يشعرون بالالتزام تجاه مشروع التحديث يصورون على أنهم يحلون محل تلك الأسباب التي لم يتم تحليلها . والحالة النفسية التي تغذى الاتجاه المحافظ الجديد اليوم ترجع السخط على النتائج التناقضية التي تترتب على ثقافة تهجر المتاحف لتخرج إلى معترك الحياة الجارية . ولم ينشأ هذا السخط عن مثقفى الحداثة ؛ بل يرجع في جذوره إلى ردود أفعال عنيفة تجاه التحديث الاجتماعي . ويتغلغل هذا التحديث الاجتماعي في أعماق الصور السابقة من الوجود الإنساني تحت ضغط آليات النمو الاقتصادي والإنجازات التنظيمية للدولة . ويمكننى أن أصف خضوع شؤون الحياة لضرورات النظام بأنه شيء يزعزع البنية الصريحة للحياة اليومية .

وهكذا ، نجد أن الاحتجاجات الشعبية الجديدة لا تعبر إلا عن خوف طاغٍ

من دمار البيئة الحضرية والطبيعية وانهيار أشكال الحياة الاجتماعية الانسانية . وهناك ما يدعو إلى السخرية في هذه الاحتجاجات من وجهة نظر الاتجاه المحافظ الجديد ؛ إذ أن مهام تداول تراث ثقافى ما ومهام التكامل الاجتماعى والحياة الاجتماعية تتطلب اتباع ما يسمى بالعقلانية الصريحة . لكن أسباب الاحتجاج والسخط تنشأ عندما يتم اختراق مجالات العمل الصريح الذي يرتكز على نقل القيم والمعايير بشكل من أشكال التحديث تقوده مقاييس العقلانية الاقتصادية والإدارية . بعبارة أخرى ، بمعايير للتبرير تختلف تماما عن معايير العقلانية الصريحة التي تعتمد عليها هذه المجالات . إلا أن عقائد المحافظين الجدد تصرف الانتباه بعيدا عن مثل هذه العمليات الاجتماعية . وتبرز الأسباب في ثقافة مدمرة لدى أنصارها .

ولا شك أن الحداثة الثقافية تفرز بواعثها الخاصة بها أيضا . وبعيدا عن نتائج التحديث الاجتماعى وفي إطار منظور التطور الثقافى نفسه تكمن بواعث للشك في مشروع التحديث . والآن بعد أن تحدثنا عن نوع ضعيف من نقد التحديث ، وهو نقد الاتجاه المحافظ الجديد ننتقل بحديثنا عن التحديث إلى مجال مختلف يتناول هذه البواعث الخاصة بالتحديث الثقافى ، وهى قضايا غالبا ما تقوم بدور الستار بالنسبة لهذه المواقف التي تدعو إلى نوع من ما بعد الحداثة أو تنحِّي الحداثة جانبا .

- **مشروع التنوير**

إن فكرة التحديث ترتبط ارتباطا وثيقا بتطور الفن الأوربى . لكن ما أطلق عليه اسم «مشروع الحداثة» لايسلط عليه الضوء إلا عندما نستغنى عن

التركيز المعتاد على الفن . ونتجه الآن إلى تحليل مختلف بالتذكير بفكرة من عند ماكس ويبر . فهو يصف الحداثة الثقافية بأنها فصل العقل الجوهرى الذي يعبر عنه الدين وما وراء الطبيعة إلى ثلاثة مجالات مستقلة ، وهى العلم والأخلاق والفن . وظهرت الفروق بينها لأن الرؤية العالمية الموحدة للأديان ولما وراء الطبيعة العالمية القديمة بحيث تندرج تحت نواحى محددة من الشرعية ، وهى الحقيقة والصدق المعيارى والمصداقية والجمال ، وحينئذ ، يمكن التعامل معها باعتبارها من قضايا المعرفة أو العدالة والأخلاق أو الذوق . وبالتالى ، يمكن ترسيخ دعائم الخطاب العلمى ونظريات الأخلاق والقانون وإنتاج الفن ونقده . ويمكن لكل من مجالات الثقافة أن يتحول إلى التوافق مع المهن الثقافية التي يمكن تناول المشكلات فيها باعتبارها أكبر اهتمامات الخبراء المتخصصين . وهذه المعالجة المهنية للتراث الثقافى تسلط الضوء على البنية الحقيقية لكل من هذه الأبعاد الثلاثة للثقافة . وتظهر بنية العقلانية الإدراكية أو الأخلاقية العملية والفنية التعبيرية كل تحت سيطرة المتخصصين المهرة في هذه المجالات بعينها أكثر من غيرهم . ونتيجة لذلك ، تتسع المسافة بين ثقافة المتخصصين الخبراء وثقافة عامة الجماهير . وما يتراكم للثقافة من خلال التناول المتخصص والتأمل العميق لايصبح بالضرورة ملكا خاصا للتطبيق العملي اليومي . وبهذا الشكل من التبرير الثقافى يتزايد خطر تفاقم فقر الحياة التي انخفضت قيمتها المادية التقليدية بالفعل .

كان مشروع الحداثة الذي تم رسمه في القرن الثامن عشر على يد فلاسفة

التنوير يتوقف على مجهودات هؤلاء الفلاسفة في سبيل تطوير العلم الموضوعى والأخلاقيات الكونية والقانون والفن المستقل بما يتوافق مع منطقهم الداخلى . وفي الوقت نفسه ، كان هذا المشروع يهدف إلى إطلاق الإمكانات الإدراكية في كل من هذه المجالات من محدودية أنماطها . فكان فلاسفة التنوير يريدون الاستفادة من تراكم الثقافة المتخصصة في اثراء الحياة اليومية ، أي في التنظيم العقلانى للحياة الاجتماعية الجارية .

كان فلاسفة التنوير لايزالون يتخيلون أن الفنون والعلوم سترتقى بالسيطرة على قوى الطبيعة ، بل ستدفع قدما بإدراك كنه العالم والذات والتقدم الأخلاقى وعدالة المؤسسات بل سعادة البشر أيضا . وجاء القرن العشرون ليشتت شمل هذه الرؤية المتفائلة ، وأصبح التمييز بين العلم والأخلاق والفن يعنى استقلالية الأفرع التي يتعامل معها المتخصصون وفصلها عن تفسيرات التواصل الفكرى اليومى . وكان هذا التقسيم هو المشكلة التي دفعت بالجهود الرامية إلى «إنكار» ثقافة الخبرة إلى الأمام . إلا أن المشكلة لن تزول ، وهى : هل علينا أن نحاول أن نتشبث بأهداف التنوير مهما كانت ضعيفة ، أم هل ينبغى علينا أن نعلن أن مشروع الحداثة يعد قضية خاسرة في مجمله؟ وأود الآن أن أعود إلى مشكلة الثقافة الفنية بعد أن شرحت الأسباب التي تجعل الحداثة الجمالية مجرد جزء من الحداثة الثقافية بصورة عامة .

● الخطط الزائفة لإنكار الثقافة

إننا إذا بسطنا الأمور إلى أقصى درجة ، يمكننا القول إن المرء في تاريخ الفن الحديث يمكن أن يستشعر اتجاها نحو تحقيق قدر أكبر من الاستقلالية في تعريف الفن وتطبيقه . وكانت مقولة «الجمال» ومجال الأشياء الجميلة ربما ظهرت لأول مرة في عصر النهضة . وفي خلال القرن الثامن عشر ، رسخت دعائم الأدب والفنون الجميلة والموسيقى باعتبارها أنشطة مستقلة عن حياة الدين والبلاط الملكى . وفي النهاية ، وفي حوالى أواسط القرن التاسع عشر ، ظهر مفهوم جمالي عن الفن ، مما شجع الفنان على إنتاج فنه طبقاً للوعى المتميز بالفن لذات الفن . وحينئذ ، أصبح استقلال المجال الجمالي مشروعا مدروسا . وتمكن الفنان الموهوب من إضفاء التعبير الصادق على تجاربه التي مر بها في مواجهة نزعته الذاتية غير المحورية بعيدا عن قيود الإدراك الروتينى والسلوك اليومى المعتاد .

وفى منتصف القرن التاسع عشر ، بدأت في الفن التشكيلى والأدب حركة كان أوكتافيو پاث يراها موجودة بصورة مصغرة في فن النقد عند بودلير . وتوقف اللون والخطوط والصوت والحركة عن خدمة قضية العرض . وتحولت وسائل التعبير وأساليب الإنتاج نفسها إلى كيان جمالى . وحينئذ ، تمكن تيودور أدورنو من البدء في «النظرية الجمالية» بالعبارة التالية : «من البدهي الآن أنه لم يعد من الممكن أخذ أي شيء يتعلق بالفن مأخذ التسليم البدهي ؛ لا الفن نفسه ولا الفن في صلته بالمجموع ، ولا حتى حق الفن في الوجود» ، وهو ما كانت السريالية حينذاك تنكره وهو «حق

مبدأ الفن لذات الفن في الوجود» . والحقيقة أن السريالية ما كانت لتعارض حق الفن في الوجود لو لم يعد الفن الحديث يبذل وعودا بالسعادة في علاقته هو نفسه «بمجمل» الحياة . وكان مثل هذا الوعد بالنسبة لشيلر قد بذلته البديهة الجمالية لكنها لم تف به . ويتحدث شيلر في «*رسائل التربية الجمالية للإنسان*» عن مدينة فاضلة تتجاوز آفاق الفن نفسه . ولكن بحلول عصر بودلير حيث تكرر هذا «الوعد بالسعادة» عن طريق الفن ، كانت أحلام التصالح مع المجتمع قد تبددت وبرزت إلى السطح علاقة تضاد . إذ كان الفن تحول إلى مرآة ناقدة تعكس الطبيعة غير التصالحية للعالمين الجمالي والاجتماعي . وازداد إدراك هذا التحول الحداثي بصورة مؤلمة كلما اغترب الفن ونأى بجانبه عن الحياة وانسحب إلى زوايا الاستقلال التام . وبعيدا عن هذه التيارات الشعورية ، تجمعت في النهاية تلك الطاقات المتفجرة التي انصبت في السعي السريالي إلى نسف مجال الاكتفاء الذاتي للفن وإلى فرض التصالح بين الفن والحياة .

إلا أن كل هذه المحاولات الهادفة إلى التسوية بين الفن والحياة وبين الخيال والواقع وبين المظهر والحقيقة ، وتلك المساعي الرامية إلى إزالة الفوارق بين الإنتاج الفني والإنتاج الاستهلاكي ، وتلك الجهود المبذولة لإضفاء صفة الفن على كل شيء وإسباغ صفة الفنان على كل شخص وإلى سحب كل المعايير والمساواة بين التقويم الجمالي وبين التعبير عن التجارب الذاتية . كل هذه المحاولات ثبت أنها لاتزيد عن تجارب تافهة . وساعدت هذه التجارب على إحياء نفس تلك البنَى الفنية التي كانت تهدف إلى هدمها . فأضفت

شرعية جديدة إلى المظهر باعتباره وسيلة الخيال والى تفوق العمل الفني على المجتمع والى الهوية المركزة للإنتاج الفني وإلى الحالة الإدراكية الخاصة لأحكام الذوق . وانتهت المحاولة الراديكالية لأنصار الفن بالإقرار بحق تلك المقولات التي كانت جماليات التنوير حددت بها مجالها الذي تدركه الحواس . وشن السرياليون أشد حروبهم تطرفاً . إلا أن هناك خطأين أخمدا ثورتهم ؛ أولاً ، عندما تحطمت حاويات المجال الثقافي الذي نما بصورة استقلالية وتشتت محتواها ولم يبق شيء من معنى إلا ونُزع عنه سموه أو من نمط إلا وتم تفكيك عناصره .

وترتبت على الخطأ الثاني نتائج أهم . ففي الحياة اليومية ، يجب أن تتواصل المعاني الإدراكية والتوقعات الأخلاقية والتعبيرات الذاتية في ما بينها . وتحتاج عمليات التواصل إلى أساس ثقافي يشمل كل المجالات سواء الإدراكية أو الأخلاقية العملية أو التعبيرية . من ثم ، لم يكن من الممكن إنقاذ الحياة العقلانية اليومية من التدهور الثقافي عن طريق فتح مجال ثقافي واحد وهو الفن ، وبالتالي ، إتاحة الفرصة لمركب واحد من مركبات المعرفة المتخصصة . وكانت الثورة السريالية ستحل محل فكرة تجريدية واحدة فقط .

وفي مجاليْ المعرفة النظرية والأخلاق ، هناك ما يوازي هذه المحاولة الفاشلة لما يمكن أن يعد إنكارا زائفاً للثقافة ، إلا أنه أقل ظهورا . ومنذ أيام «أنصار هيجل الشبان» ، كان هناك حديث حول إنكار الفلسفة . وبرزت قضية العلاقة بين النظرية والتطبيق منذ عهد ماركس . إلا أن المثقفين

الماركسيين انضموا إلى صفوف إحدى الحركات الاجتماعية . ولم تكن هناك محاولات طائفية لتنفيذ احدى خطط إنكار الفلسفة التي تشبه خطة السرياليين الرامية إلى إنكار الفن إلا على هامش هذه الحركة . ونرى ما يوازى أخطاء السرياليين واضحاً في هذه الخطط حينما نلاحظ نتائج التزمُّت في الرأى والتشدد الأخلاقى .

ولا سبيل إلى تقويم الواقع اليومي المادي إلا بخلق تفاعل لا تحده حدود للعناصر الإدراكية مع العناصر الأخلاقية العملية والجمالية التعبيرية . ولا يمكن التغلب على التحول المادى بإجبار مجال واحد من المجالات الثقافية ذات الأسلوب الراقي على أن يفتح أبوابه . بل نرى علاقة ظهرت تحت ظروف معينة بين الأنشطة الإرهابية والإفراط في توسع أي من هذه المجالات وطغيانه على غيره من المجالات . ومن الأمثلة على ذلك ، إضفاء السمة الجمالية على السياسة أو إحلال التشدد الأخلاقى محل السياسة أو اخضاعها للتشدد الفكرى لعقيدة ما من العقائد . ولا ينبغي أن تؤدي بنا هذه الظواهر إلى استنكار أهداف تراث التنوير باعتبارها أهدافاً تضرب بجذورها في أعماق «عقلية إرهابية» .° وأولئك الذين يجمعون بين مشروع التحديث نفسه وبين حالة الوعى والسلوك المثير للإرهابى الفرد لا يقلون في قصر النظر عمن يزعمون أن الإرهاب البيروقراطى الذي يمارس في الظلام ، في غيابات السجون والبوليس السري وفي المعسكرات والمؤسسات ، يعد مبررا لوجود الدولة الحديث لمجرد أن هذا النوع من الإرهاب الإدارى يستفيد من الوسائل القسرية التي تلجأ إليها البيروقراطيات الحديثة .

● البدائل

أعتقد أنه بدلاً من التخلي عن الحداثة ومشروعها كقضية خاسرة ، يجب أن نتعلم من أخطاء تلك الخطط الكمالية المترفة التي سعت إلى انكار التحديث . ولعل أنماط استقبال الفن تقدم مثالاً يشير على الأقل إلى مخرج من هذا المأزق .

إن الفن البرجوازى يتوقع شيئين من جمهوره ؛ فمن ناحية ، ينبغي على الإنسان العادى الذي يستمتع بالفن أن يدرب نفسه على أن يصبح خبيرا . ومن ناحية أخرى ، ينبغى عليه أن يتصرف كمستهلك منافس يستخدم الفن ويربط بين التجارب الجمالية وبين مشكلات حياته الخاصة . وفقد هذا الأسلوب الثانى الذي يتصل بمعايشة الفن مضاعفاته الراديكالية لأنه يرتبط ارتباطاً مزعزعاً بخبرته وحرفيته .

والحقيقة أن الإنتاج الفني كان سينضب معينه لو لم يتم تطبيقه في صورة معالجة متخصصة للمشكلات الاستقلالية وإذا فقد تحول عنه اهتمام الخبراء الذين لا يولون قدرا كبيرا من الاهتمام بالقضايا الجوهرية . وبذلك فإن كلا من الفنانين والنقاد يتقبلون حقيقة أن هذه المشكلات تندرج تحت ما سبق أن أسميته «المنطق الداخلى» لمجال ثقافي ما . لكن هذا الوصف الدقيق وهذا التركيز الشامل على جانب واحد من المشروعية دون غيره واستبعاد بُعديْ الحقيقة والعدل ، ينهار بمجرد دمج الخبرة الجمالية في تاريخ حياة الفرد واستيعابها في الحياة العادية . كما أن تلقِّي الإنسان العادى للفن أو تلقِّي «الخبير اليومي» له يمضي في اتجاه يختلف عن تلقِّي الناقد المحترف له .

وجَّه بريشت فيلمر انتباهي إلى اتجاه يمكن به للتجربة الجمالية أن تتغير أهميتها . فبمجرد استخدام مثل هذه التجربة في إيضاح موقف حياتي وربطه بمشكلات الحياة ، فإنها تدخل في لعبة لغوية لم تعد هي لعبة الناقد الجمالي . إذن فالتجربة الجمالية لا تحدد تفسيرا لاحتياجاتنا التي نرى الدنيا في ضوئها وحسب ، بل إنها تتخلل تعبيرنا الإدراكي عن مرادنا وتنفذ في توقعاتنا المعيارية وتغير الطريقة التي تشير بها كل من تلك اللحظات إلى الأخرى . ولنقدم مثالاً على هذه العملية .

إن هذه الطريقة التي يتم بها تلقِّي الفن والانتماء إليه وردت في المجلد الأول من كتاب «*جماليات المقاومة*» (The Aesthetics of Resistance) للكاتب الألماني السويدي بيتر فايس . يصف فايس عملية إعادة تقويم الفن عن طريق تقديم مجموعة من العمال ذوي البواعث السياسية والمتعطشين إلى المعرفة في برلين عام ١٩٣٧ .٦ كان هؤلاء العمال من الشباب الذين اكتسبوا من خلال التعليم الثانوي المسائي وسائل فكرية تعينهم على حسن إدراك التاريخ العام والتاريخ الاجتماعي للفن الأوربي . وبعيداً عن هذه العقلية الموضوعية التي تجسدت في الأعمال الفنية التي شاهدوها مرارا بمتاحف برلين ، بدأوا في نقل الأحجار التي جمعوها ليعيدوا تجميعها في سياق بيئتهم الخاصة بهم . وكانت هذه البيئة بعيدة كل البعد عن بيئة التعليم التقليدي وعن النظام القائم حينذاك . وظل هؤلاء العمال الشبان يترددون بين صروح الفن الأوربي وبين بيئتهم الخاصة إلى أن استطاعوا فهمهما معا .

في أمثلة كتلك التي توضح إعادة تقويم ثقافة الخبراء من وجهة نظر الحياة

الجارية ، قد ندرك عنصرا عادلا ينصف أهداف ثورات السرياليين اليائسين ، وربما ينصف أيضا اهتمام كل من بريشت وبنيامين بالطريقة التي يمكن بها تلقى الأعمال الفنية التي فقدت شذاها بصورة تنويرية . موجز القول إن مشروع التحديث لم يتحقق بعد وإن تلقِّي الفن ليس إلا جانبا واحداً من جوانبه الثلاثة . ويهدف المشروع إلى إعادة الصلة بين الثقافة الحديثة وبين واقع يومى لا يزال يعتمد على مواريث حيوية ، لكنه يضمحل من خلال التوجه التقليدى وحده . ولا سبيل إلى إقامة هذه الصلة الجديدة إلا بشرط تحويل اتجاه التحديث الاجتماعي إلى وجهة أخرى مختلفة . ويجب على الحياة الجارية أن تصبح قادرة على إفراز كيانات من ذاتها تضع حدودا للآليات الداخلية وضرورات نظام اقتصادى شبه مستقل بملحقاته الإدارية .

وأرى من جانبى أن فرص تحقيق ذلك ليست كبيرة في الوقت الحاضر . فقد تنامى في العالم الغربى بأسره مناخ يدفع بعمليات التحديث الرأسمالى قُدُماً ويميل إلى نقد التحديث الثقافى . وتحول التحرر من أوهام فشل هذه المخططات التي كانت تدعو إلى إنكار الفن والفلسفة إلى ذريعة في يد أصحاب المواقف المحافظة . وأجدنى أميل إلى التمييز بين «الاتجاه المناهض للحداثة» لدى «المحافظين الشبان» وبين مابعد الحداثة لدى «المحافظين القدامى» وبين مابعد الحداثة لدى «المحافظين الجدد» .

يلخص «المحافظون الشبان» التجربة الأساسية للتحديث الجمالي . فَهُم يدَّعون لأنفسهم تجليات نزعة ذاتية غير محورية متحررة من ضرورات العمل والفائدة ويخرجون بهذه التجربة من العالم الحديث ، ويبررون

معاداتهم للتحديث بالتوجهات الحداثية وينحّون جانباً قوى الخيال والخبرة الذاتية والعاطفة إلى خانة القديم والحالم . وإلى جانب العقل المساعد ، نجدهم يضعون مبدأ لا يمكن بلوغه إلا عن طريق الاستدعاء سواء كان الميل إلى القوة أو السيادة والجوهر أو القوة الشهوانية المتخيلة . وينساب هذا الخط في فرنسا من جورج باتاي إلى ميشيل فوكو إلى جاك ديريدا .

ولا يسمح «المحافظون القدامى» لأنفسهم بأن يوصموا بعار الحداثة الثقافية . فهم يتابعون اضمحلال العقل المادي والتمييز بين العلم والأخلاق والفن ويرمقون الرؤية العالمية الحديثة وعقلانيتها الإجرائية بحزن بالغ وينصحون بالانسحاب إلى موقف «سابق» على الحداثة . وحققت النزعة الأرسطية الجديدة بعض النجاح حاليا . وفي ما يتعلق بإشكالية علم العلاقات بين الكائنات (ecology) ، فإن هذه النزعة تسمح لنفسها بأن تدعو إلى مبدأ أخلاقي كوني (وقد يمكن القول إن أعمال كل من هانز يوناس و رويرت سپايمان تنتمي إلى هذه المدرسة التي بدأت بليو شتروس) .

وفى النهاية ، فإن المحافظين الجدد يرحبون بتطور العلم الحديث طالما أنه يقتصر على تجاوز مجاله لدفع عجلة التقدم التقنى والنمو الرأسمالى والإدارة العقلانية . كما أنهم يوصون باتباع سياسة نزع فتيل المحتوى المتفجر للتحديث الثقافى . ويذهب مبحث من المباحث إلى أن العلم حين تم فهمه فهما جيدا ، أصبح بلا معنى بالنسبة لتوجيه دفة عالم الحياة . في حين يذهب رأى آخر إلى ضرورة إبقاء السياسة بمعزل عن متطلبات التبرير الأخلاقى العملى قدر الإمكان . ويؤكد رأى ثالث على الذاتية الخالصة

للفن ويرى أنه ذا مضمون يوتوبى حالم ، ويشير إلى هويته الخادعة بهدف قَصر التجربة الجمالية على الخصوصية (ونذكر في هذا الصدد ويتجنشتاين وكارل شميت من الحقبة الوسيطة ، وجوتفريد بن من الحقبة المتأخرة) . ولكن بقصر العلوم والأخلاق والفن قصرا حاسما على المجالات المستقلة عن عالم الحياة ، فإن ما يبقى من مشروع التحديث الثقافى لا يزيد عما كان سيبقى لو أننا استغنينا عن مشروع التحديث برمته . ونشير إلى التراث الذي يعد على درجة من المناعة في مواجهة متطلبات التبرير (المعيارى) وإثبات الشرعية .

وتعد دراسة الرموز (typology) هذه - كغيرها - مجرد تبسيط للأمور إلا أنها لا تخلو من فائدة في تحليل المواجهات الفكرية والسياسية الحداثة . ومما يؤسف له أن أفكار معاداة الحداثة ومعها لمسة من ما قبل التحديث قد حظيت بشعبية متزايدة في دوائر الثقافة البديلة . وحين ينظر المرء إلى تحولات الوعى في الأحزاب السياسية بألمانيا ، يتضح وجود تحول آيديولوجى جديد ؛ وهو تحالف أنصار ما بعد الحداثة وأنصار ما قبل الحداثة . وأعتقد أنه ليس هناك حزب بعينه يحتكر الإساءة إلى المثقفين وإلى النزعة المحافظة الجديدة . ومن ثم ، أجدنى أدين بالعرفان للروح الليبرالية التي منحتنى بمقتضاها مدينة فرانكفورت جائزة تحمل اسم تيودور أدورنو وهو الابن المرموق لهذه المدينة والذى طبع صورة المثقف المستنير على وجه مقاطعتنا وأصبح مثالاً يحتذيه كل مثقف مستنير .

***

الهوامش

١ - يعد ياوس مؤرخا وناقدا أدبيا ألمانيا شهيرا في مجال «جماليات التلقي»، وهو نوع من النقد يتصل بنقد رد فعل القارئ في هذه البلاد.

2. Benjamin, "Thesis on the Philosophy of History", Illuminations, trans. Harry Zohn (New York, Schoken, 1969), p. 261.

٣ - للمزيد من القراءات عن باث انظر

Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde (Cambridge, 1974), pp. 148-64.

4. Peter Steinfels, The Neoconservatives (New York, 1979), p. 65.

٥ - تعد عبارة «إضفاء سمة جمالية على السياسة» صدى لصياغة بنيامين الشهيرة للبرنامج الاجتماعي الزائف للفاشيين في «العمل الفني في عصر النسخ الآلي». ٦الإشارة هنا إلى رواية Die Asthetik des Wider-stands (1978-1975).

١١ـ جان فرانسوا ليوتار

«رد على سؤال : ما معنى ما بعد الحداثة؟»*

نشرت هذه المقالة في مجلة Critique العدد ٤٩ (ابريل ١٩٨٢) ، ثم ترجمت (إلى الإنجليزية) في كتاب بعنوان Inovation/Renovation للناشرين حسن وحسن (١٩٨٣ ؛ ثم نشرت كملحق للترجمة الإنجليزية لكتاب ليوتار بعنوان The Postmodern Condition) . ويركز هذا النص على المناقشات الدائرة حول ما بعد الحداثة الثقافية . ففي حين يواصل هابرماس بحثه عن أخلاقيات اجتماعية تقوم على العقل ، يحذو ليوتار حذو نيتشه في نقده للدعاوى الكلية للعقل ليذهب إلى أن الهدف ليست له أسس أخلاقية أو فلسفية أو «شرعية» . ثانياً ، يرى ليوتار أن المعايير التي تنظم «دعاوى الحقيقة» المعرفية مشتقة من «ألعاب لغوية» تعتمد على السياق لا على القواعد المطلقة أو الثوابت . ويولي نموذجه الرئيسى أولوية للاجراءات والتأثيرات المختلفة التي تميز المعرفة العلمية والروائية . وقد سعى العلم في مرحلته الحديثة إلى الحصول على شرعيته من واحد من نمطين قصصيين : النمط القصصي الخاص بالتحرر الإنساني المرتبط بالتنوير والتراث النقدى أو الخاص بالاتحاد المرتقب بين كل المعارف المتصلة بالنزعة الهيجلية .

يرى ليوتار أن أياً من هذين النمطين فوق القصصيين اللذين بسعيان إلى اكتساب الشرعية له مصداقيته . بل إن العلم «بعد الحديث» يتتبع الأهداف

---

* ترجم المقال الى الانجليزية على يد ريجيس دوران ونشر في The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Manchester, 1948) pp. 71 - 88.

التقنية والتجارية للأداء الأمثل ؛ وهو تغيير أوجده تقدم تكنولوجي جديد يجعل من المعلومات كماً سياسيا . إلا أن هذا النظام التكنوقراطى يتعارض مع واقع تجريبى يشكك في مُثل العلم «العادى» . وما يطلق عليه ليوتار اسم «نشاط المغالطة» المستخدم في التبرير غير المنطقى أو المتناقض يؤدى إلى اقتحام مجاهل المعارف الحديثة . وهكذا ، يظهر مصدر جديد للشرعية يتم استثماره في أنماط قصصية أكثر تواضعاً ويدين في قاعدته الإبداعية الراديكالية للتجريب و «التجديد» . من ثم ، يظهر الفن بعد الحديث الذي تتم دراسته في ما يلى باعتباره فناً استقصائيا . ولا يأتى في الترتيب في أعقاب الحداثة ؛ بل يصف أحوالها . وحسب تعبير ليوتار ، فإن ما بعد الحديث يعد «بلا شك جزءا من الحديث» .

ولا تخلو النتائج المترتبة على ذلك من الغموض . لذا يمكن القول إن ليوتار ومعه نزعة التفكيك برمتها قد اعترفا بنوع غير محوري من ما بعد الحداثة يتوافق مع التعددية في العناصر الاجتماعية ومع كل ما هو محلي ومؤقت وبراجماتى ؛ ولا تتقرر أحكامه السياسية أو الأخلاقية سلفا . ومن ناحية أخرى ، تبدو آراؤه وكأنها تؤيد نوعاً رومانسياً من الفوضوية تركز على البلاغة وتهمل التحول الاجتماعي المادي .

***

● مطلب

هذه حقبة تتسم بالتراخى والتباطؤ . وأشير ها هنا إلى سمة العصر . إذ أننا نجد التشجيع من كل صوب لكى نضع نهاية للعملية التجريبية ، سواء

في الفنون أو في غيرها . فقرأت لأحد مؤرخي الفن يمجد الواقعية ويشتعل مقاله حماسا لظهور نزعة ذاتية جديدة . وقرأت لأحد نقاد الفن يخلف ماوراء الإبداعية ويبيعها في سوق الفن التشكيلي . وقرأت أن المعماريين يعملون على الخلاص من مشروع «باوهاوس» باسم ما بعد الحداثة ، ويلتقون بالوليد الذي تمخض عنه التجريب إلى مخلفات المذهب النفعي . وقرأت أن فيلسوفاً جديداً اكتشف ما أسماه بالنزعة اليهودية المسيحية ويهدف من ورائها إلى وضع حد لحالة تدهور التدين التي يفترض أننا ساهمنا في انتشارها . وقرأت في مجلة فرنسية أن البعض ساخطون على كل من ديليوز وجوتار لأنهم – أي هذا البعض – يتوقعون أن يكافأوا بقدر من المعنى ، خاصة من قراءة عمل فلسفي . وقرأت ما كتبه أحد مشاهير المؤرخين عن أن أدباء ومبدعي ١٩٦٠ و١٩٧٠ نشروا الرعب في استخدام اللغة وأن شروط قيام تغيير مثمر يجب الوفاء بها عن طريق فرض نهج موحد للحديث على المثقفين ، وهو نهج المؤرخين .

وقرأت لأحد الباحثين المسرحيين الموهوبين كان يرى أن ما بعد الحداثة بكل ألاعيبها وجموحها تمثل وزناً ضئيلاً للغاية في مواجهة السلطة السياسية ، خاصة حين يكون هناك رأى عام قلق يشجع تخويل السلطة لسياسة رقابية شمولية في مواجهة مخاطر إشعال حرب نووية .

وقرأت لمفكر له شهرته يدافع عن الحداثة ضد من أسماهم بالمحافظين الجدد . وكان هذا المفكر يود أن يتخلص تحت شعار ما بعد الحداثة من مشروع الحداثة الذي لم يكتمل ؛ وهو مشروع التنوير . وحتى آخر المدافعين

عن التنوير ، من أمثال بوبر أو أدورنو ، لـم يستطيعوا سوى أن يدافعوا عن المشروع – حسب رأى المفكر المذكور – في قليل من مجالات الحياة كمجال السياسة في رأى مؤلف «*المجتمع المفتوح*» أو مجال الفن في رأى مؤلف «*النظرية الجمالية*» . ويرى يورجن هابرماس أن الحداثة لو فشلت في شيء ، فقد فشلت في السماح لمجمل الحياة بأن ينشطر إلى تخصصات مستقلة تُترك للتنافس الضيق بين المتخصصين ؛ في حين يمر الفرد بتجربة «المعنى المفقود للسمو» و «الشكل المفكك» لا باعتباره تحررا ، بل في صورة ذلك السأم الشديد الذي وصفه بودلير منذ قرن مضى .

ويرى هابرماس طبقاً لوصفة من البريشت ويلمر أن علاج هذا التمزق أو انشطار الثقافة وانفصالها عن الحياة لا يتأتى إلا «بتغيير وضع التجربة الجمالية طالما أن التعبير عنها لم يعد يتم في ضوء أحكام الذوق» ؛ بل حين «يتم استخدامها في استكشاف موقف تاريخي حي» ، أي «حين توضع في علاقة مع مشكلات الوجود» ؛ إذ أن هذه التجربة حينئذ «تتحول إلى جزء من لعبة لغوية خرجت عن إطار لغة النقد الجمالي» ، فتشترك في «عمليات إدراكية وتوقعات معيارية» وفي تغير الأسلوب الذي تشير فيه تلك اللحظات المختلفة كل إلى الأخرى» . ويتلخص ما يطلبه هابرماس من الفنون وما تقدمه من تجارب في سد الفجوة بين الخطاب الإدراكى والأخلاقى والسياسى ، وبالتالي ، فتح الطريق أمام وحدة التجربة .

ويتصل سؤالى بتحديد نوعية الوحدة التي يقصدها هابرماس . فهل يهدف مشروع الحداثة إلى تشكيل وحدة ثقافية اجتماعية تتخذ في داخلها

كل عناصر الحياة اليومية وعناصر الفكر مكانها في كيان عضوى إجمالى؟ أم هل ينتمي المرء بين الألعاب اللغوية المتعددة العناصر - أي ألعاب الإدراك والأخلاقيات والسياسة - إلى نظام مختلف عن ذلك؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فهل يمكن له أن يوجد توفيقاً حقيقياً بينها؟

ان الفرضية الأولى ذات المصدر الهيجلى لا تدحض فكرة وجود تجربة اجمالية جدلية . والثانية أقرب إلى روح كانط في Critique of Judgment ولكنها يجب أن تخضع لإعادة النظر الدقيق التي تفرضها ما بعد الحداثة على فكر التنوير وعلى فكرة وجود هدف تكاملى للتاريخ . وهذا هو النقد الذي بدأه كل من ويتجنشتاين وأدورنو ؛ بل بدأته أيضا قلة أخرى من المفكرين (فرنسيين وغير فرنسيين) ممن لم يحظوا بشرف قراءة أعمالهم من جانب الأستاذ هابرماس ، وهو ما ينقذهم على الأقل من الحصول على تقديرات ضعيفة على نزعتهم المحافظة الجديدة .

● الواقعية

إن المطالب التي بدأت بها لا تتساوى جميعا . بل إنها قد تتناقض في ما بينها ؛ فكان بعضها باسم ما بعد الحداثة وبعضها الآخر بهدف تفنيدها ومكافحتها . ولا يعد ذلك بالضرورة من قبيل صياغة مطلب يطالب بواقع موضوعى وبشيء من المعقولية المقبولة وبجمهور متلق أو بتعبيرية ذاتية أو بشيء من إجماع الآراء . ولكن هناك دعوة إلى النظام ورغبة في التوحد وفي تحقيق الذات والأمان أو الشهرة متضمنة في الدعوة إلى وقف التجريب الجمالى الفنى . فيجب إعادة الفنانين والأدباء إلى قلب المجموع أو على

الأقل يجب أن توكل إليهم مهمة شفاء المجتمع إن كان سقيما .

وهناك دليل قاطع على هذه النزعة المشتركة . فبالنسبة لكل هؤلاء الأدباء ، لاشيء أكثر إلحاحاً من تصفية ميراث الإبداعيين . وينطبق ذلك بصورة خاصة على ما يطلق عليه «ماوراء الإبداعية» (transavantgardism) . والإجابات التي يجيب بها أكيل بونيتو أوليفا على التساؤلات التي يطرحها كل من برنار لامارش فاديل وميشيل آنريك لا تدع أي مجال للشك في ذلك . فمن خلال وضع الإبداعيين في عملية مزج ، نجد أن الفنان والناقد على السواء يشعران بالثقة في قدرتهما على كبت هذه التساؤلات أكثر من قدرتهما على شن هجوم مباشر عليها . إذ في مقدورهم أن يحولوا الأنظار عن أشد أشكال الانتقائية تشاؤماً كسبيل لتجاوز آفاق الهوية التفكيكية التي تتميز بها التجارب السالفة ، في حين أنهم إذا ما أداروا ظهورهم صراحة إليهم ، فإنهم قد يُتهمون بأنهم أكاديميون جدد فيصبحون موضع سخرية . وكانت الصالونات والدوائر الأكاديمية عندما كانت البرجوازية في مرحلة تثبيت دعائمها تستطيع أن تقوم بدور تطهيرى وأن تمنح الجوائز للسلوك الأدبى الطيب تحت غطاء من الواقعية . إلا أن الرأسمالية تمتلك في ذاتها القوة لأن تنزع الواقعية عن الأشياء المألوفة والأدوار الاجتماعية والمؤسسات لدرجة لا يستطيع معها ما يسمى بالتمثيل الواقعى أن يستحضر الواقع إلا في صورة حنين أو سخرية ، وباعتباره مناسبة للمعاناة لا للاشباع . وتبدو النزعة الكلاسيكية وكأنها نحيت جانبا في عالم اضطرب فيه الواقع بصورة لا تتيح الفرصة للتجربة ، بل للتقويم والتجريب .

يعد هذا الموضوع مألوفا لدى كل قراء والتر بنيامين ؛ إلا أنه من الضروري أن نحدد مداه بصورة دقيقة . إن التصوير الفوتوغرافي لم يظهر ليتحدى الفن التشكيلي من الخارج ؛ كما لم تظهر السينما لكي تتحدى الأدب الروائي . فكان التصوير الفوتوغرافي يضع اللمسة الأخيرة على برنامج إتقان الصورة في حين كانت السينما بمثابة الخطوة الأخيرة في دمج الأحداث في وحدات عضوية متكاملة ، وهو ما كان حلما يراود الرواية التعليمية العظيمة منذ القرن الثامن عشر . ولم يكن ظهور الآلي والصناعي كبديل عن اليد أو الصناعة اليدوية كارثة في حد ذاته ، إلا إذا كان المرء يؤمن بأن الفن في جوهره هو التعبير عن العبقرية الفردية تساعدها براعة في الصنعة .

ان التحدي يكمن أساسا في أن التصوير الفوتوغرافى والتصوير السينمائى ينجزان العمل بصورة أفضل وأسرع وأغزر مئات المرات من الواقعية الروائية أو التصويرية ، وهى مهمة أسندتها النزعة الأكاديمية للواقعية ، أي الحفاظ على مختلف أشكال الوعى من أن يداخلها الشك . ويتفوق التصوير الفوتوغرافي الآلي والسينما على كل من الفن التشكيلى والرواية عندما يكون الهدف إقرار الصورة وترتيبها طبقاً لوجهة نظر تضفي عليها معنى يمكن إدراكه واستنطاق الكلمات والعبارات بما يمكّن المتلقي من اكتشاف ما استغلق عليه من صور وتتابع بصورة سريعة ، وبالتالي ، الوقوف بسهولة على الوعى بهويته والتصديق على ما يتلقاه عن الآخرين . لأن بناء الصور وتتابعها بهذه الطريقة يعد بمثابة شفرة اتصال بينها جميعا . وبهذه الطريقة ،

تتضاعف تأثيرات الواقع أو نزوات الواقعية إن شئنا .

ان الفنان التشكيلى أو الكاتب الروائي إذا شاء أن يؤيد ما هو قائم ، فإن عليه أن يرفض أن يكون موضع استغلال باعتباره علاجا للأدواء . فعليه أن يتشكك في أسس الفن التشكيلى أو الكتابة الروائية التي تعلمها وتلقاها عن أسلافه . وسرعان ما تتكشف له تلك الأسس عن مجرد وسائل للخداع ، مما يجعلها من المستحيل أن تتسم بالصدق . وهناك تفتيت غير مسبوق يحدث باسم الفن التشكيلي والأدب . فمن يأبى أن يعيد النظر في أسس الفن يحظى بمستقبل باهر بالتزامه بالأعراف السائدة و «القواعد الصحيحة» والرغبة فى تحقيق الواقع بمواقف قادرة على اشباع تلك الرغبة . والتصوير الإباحى يعد استخداماً للتصوير الفوتوغرافى والسينما لهذا الغرض ، ويتحول إلى نموذج يحتذى بالنسبة للفنون المرئية أو الروائية التي لم تواجه تحديات الإعلام المكثف .

أما بالنسبة للفنانين والأدباء الذين يشككون في أسس الفنون التشكيلية والروائية وقد يتبادلون شكوكهم من خلال نشر أعمالهم ، فمن المقدر لهم أن يحظوا بأقل قدر من المصداقية في عيون من يولون اهتمامهم «للواقع» و «الهوية» . وليس هناك ما يضمن إقبال الجمهور على أعمالهم . من ثم ، فمن الممكن إرجاع جدليات الإبداعيين إلى التحديات التي يفرضها واقع الصناعة والتبادل المكثف للأفكار على الفن التصويري والفن الروائي . والسؤال الجمالي الحديث بالنسبة لتييرى دى دوف ليس «ما هو الشيء الجميل؟» ، بل «ما الذي يمكن أن يوصف بأنه فن (أو أدب)؟» .

إن الواقعية تقف دوماً في موقف وسط بين النزعة الأكاديمية التقليدية وبين ما هو دونى . فعندما تتخذ القوة اسم حزب من الأحزاب ، يمكن للواقعية وتتمتها الكلاسيكية الجديدة وانتصارها على الإبداع التجريبي بحظره وتحريمه - أي بتقديم الصور «الصحيحة» والقصص «الصحيح» والأنماط «الصحيحة» التي يريدها الحزب ويختارها ويدعو لها - أن تحظى بجمهور يريدها باعتبارها العلاج المناسب للقلق والاكتئاب الذي يعانيه الجمهور . ولم يحظ الطلب على الواقع ، أي على التوحد والبساطة والقدرة على تبادل الأفكار وما إلى ذلك ، بنفس القدر من الكثافة ولا الاستمرارية في المجتمع الألماني بين الحربين العالميتين وفي المجتمع الروسى بعد الثورة ، مما يبرر التفرقة بين الواقعية النازية والستالينية .

النقطة الواضحة على أية حال هي أن الهجوم على التجريبية الفنية إذا ما شنه الجهاز السياسى يعد رجعيا . ولا يكون التقويم الجمالي مطلوبا إلا لتقرير ما إذا كان هذا العمل أو ذاك يتوافق مع قواعد الجمال السائدة . وبدلا من اضطرار العمل الفني إلى تقصى ما يجعل منه عملاً فنياً وما إذا كانت له القدرة على اجتذاب جمهور ، فإن التقليدية السياسية تمتلك معايير بدهية للجمال وتفرضها . وبالتالى ، فإن اللجوء إلى المقولات في التقويم الجمالى تكون له نفس الطبيعة التي تكون للتقويم الشعورى .

وعندما تكون القوة لرأس المال ، لا لحزب من الأحزاب ، فإن الحل «وراء الإبداعى» أو «بعد الحديث» (حسب مفهوم جينيك) يكون أفضل تكيفا من الحل «ضد الحديث» . فالانتقائية هي الدرجة صفر من الثقافة الحداثة

العامة . فيستمع الفرد إلى موسيقى الريجاى ويشاهد أفلام رعاة البقر ويتناول أطعمة مكدونالد على الغداء وطعاماً محلياً على العشاء ، ويضع عطور باريس في طوكيو ويرتدى أزياء «ريترو» في هونج كونج ، والمعرفة معناها ألعاب الفيديو . ومن اليسير العثور على جمهور للأعمال الانتقائية . ويتحول الفن إلى الدونية ، فإنه يغض الطرف عن الاضراب الذي يسود «ذوق» رعاته ، فينغمس الفنانون وأصحاب المعارض الفنية والنقاد جميعا في هذا «السوق» . فيتحول العصر إلى عصر للتراخى . إلا أن واقعية «السوق» هي في الحقيقة واقعية المال . ففي غيبة المعايير الجمالية ، يظل من الممكن والمفيد أن يتم تقويم الأعمال الفنية حسب ما تحققه من أرباح . ومثل هذه الواقعية تلائم كل التوجهات كما يفى رأس المال بكل «الاحتياجات» شريطة أن تكون للتوجهات والاحتياجات قوة شرائية . أما الذوق ، فلا حاجة إلى أن يكون مرهفا ما دام الفرد يتأمل ذاته أو يسليها .

ويتعرض البحث الفني والأدبي لخطر مزدوج ؛ مرة من جانب «السياسة الثقافية» والأخرى من جانب سوق الفن والكتاب . وما يوحي به هو تقديم أعمال لها صلة بالموضوعات الموجودة في عيون الجمهور الذي يتلقاها أولا وأعمال «متقنة» بحيث يدرك الجمهور ما تتناوله ويستطيع أن يصدق عليها أو يرفضها عمداً ، بل أن يستمد منها قدرا من الراحة إن أمكن .

ويعد التفسير الذي قدمناه لتونا عن الصلة بين الفنون الصناعية والآلية وبين الأدب والفنون الجميلة صحيحا في مجمله ؛ لكنه يظل ذا شق واحد ضيق . وإذا ما تجاوزنا تحفظات بنيامين وأدورنو ، فعلينا أن نتذكر أن العلم

والصناعة لم يعودا خاليين من الشكوك التي تتعلق بالواقع بقدر أكبر من خلو الفن والأدب منها . والإيمان بغير ذلك يعد إيمانا بفكرة مفرطة في إنسانيتها عن نفعية العلوم والتقنيات . وليس هناك اليوم من ينكر هيمنة العلم والتكنولوجيا . إلا أن الجانب الآلي والصناعي يحمل في ثناياه ما هو أكثر من نتائج القوة ، خاصة إذا ما خاض مجالات كانت قاصرة في العادة على الفن . والأشياء والأفكار التي تعود في أصلها إلى المعرفة العلمية والاقتصاد الرأسمالى تحمل معها أحد الأسس التي تعزز إمكاناتها ، وهو أنه ليس هناك واقع إلا ما يقر به المجموع ويحدث حوله إجماع بين شركاء تجمع بينهم دائرة معرفية معينة والتزامات محددة .

وهذه قاعدة لا يستهان بنتيجتها . فهى بصمة على سياسة العلماء والأمناء على رأس المال تركها خروج الواقع على اليقين الميتافيزيقي والديني والسياسي الذي كان العقل يظن أنه حققه . ويعد هذا التراجع أمرا ضروريا لظهور العلم والرأسمالية . فلا قيام للصناعة بدون الشك في النظرية الأرسطية عن الحركة وبدون دحض المركزية النقابية والروح التجارية (المركنتيلية) والفيزيوقراطية . ولا وجود للمعاصرة في أي عصر بدون تحطيم المعتقد وبدون اكتشاف «افتقاد الواقع» في الواقع ، جنباً إلى جنب مع ابتكار واقع آخر .

علام يدل «افتقاد الواقع» إذا حاول المرء أن يخلصه من تفسير تاريخى ضيق؟ هذه العبارة بالطبع تعد شبيهة بما يطلق عليه نيتشه «العدمية» (nihilism) . إلا أننى أرى تعديلاً مبكراً لمنظور نيتشه في الموضوع الذي ناقشه .

كانط عن السمو ؛ وأرى من جانبي بصورة خاصة أن الفن الحديث (بما في ذلك الأدب) يجد قوته الدافعة في جماليات السمو كما يجد منطق الإبداعيين قوته الدافعة في بدهياته وحقائقه المقررة .

إن الشعور السامي الذي هو نفسه الشعور بالسمو في رأى كانط يعد إحساسا قوياً غير حاسم . فهو يحمل في داخله المتعة والألم على السواء . وتستمَد المتعة فيه من الألم . وهذا التناقض ، كما نجده في تراث هذا الموضوع والذى بقى عن أوغسطين وديكارت والذى لا يدحضه كانط بصورة جذرية يتطور كصراع بين صلاحيات موضوع من الموضوعات ؛ الصلاحية لاستيعاب شئ والصلاحية «لعرضه» وتصويره . وقد يرى البعض في هذا التناقض اضطرابا عصابيا أو مازوخيا . وتقوم المعرفة إذا كانت العبارة واضحة ومفهومة أولا ، وإذا أمكن استقاء «الحالات» من التجربة التي «تنطبق» عليها ، ويتواجد الجمال إذا ما كانت «حالة» معينة (العمل الفني) تحظى بمبدأ إجماع كوني (وهو ما قد لا يتحقق أبدا) .

من ثم ، فالذوق يدل على أن هناك بين القدرة على الاستيعاب والقدرة على العرض شيئا يتفق مع المفهوم توافقا غير محدد ولا تحكمه قواعد يؤدى إلى إيجاد حكم يطلق عليه كانط صفة الانعكاسية ، وقد يشعر به المرء كمتعة . أما السمو ، فهو شعور مختلف . فهو يحدث عندما يفشل الخيال في عرض شئ قد يوافق مفهوماً من المفاهيم من حيث المبدأ . فنحن لدينا فكرة عن الدنيا (اجمالى الموجودات) ، إلا أننا لا نملك القدرة على عرض مثال لها . ولدينا فكرة عن الشئ البسيط ، لكننا لا نستطيع أن نصوره بشئ

محسوس يمكن أن يقوم «كحالة» له . ونستطيع أن ندرك الشيء اللا متناهي في ضخامته وقوته ، إلا أن كل عرض يهدف إلى جعل هذه الضخامة «مرئية» يبدو عاجزا تماما . فهذه أفكار لا سبيل إلى عرضها ، وبالتالي فهي لاتقدم أية معرفة عن الواقع (التجربة) . كما أنها تحول دون الاتحاد الحر بين القدرات ، ذلك الاتحاد الذي يوجد الشعور بالجمال ، وتحول دون صياغة الظاهر وإقراره . ويمكن القول بأنه لا سبيل إلى عرضها .

سأطلق ها هنا صفة الحداثة على الفن الذي يوجه «خبرته التقنية الضئيلة» (son petit technique) – حسب قول ديديرو – الى تصوير حقيقة وجود ما لا يمكن تصويره . فتصوير ما لا يمكن إدراكه أو رؤيته أو جعله مرئيا هو الرهان في فن التصوير الحديث . ولكن كيف يمكن تصوير ما لا يُرى؟ إن كانط نفسه يقدم الطريق إلى ذلك حين يذكر «اللا شكلية» أو «غياب الشكل» باعتباره مؤشرا ممكنا إلى ما لا يمكن عرضه . كما يتحدث عن «التجريدية» التي يمر بها الخيال في بحثه عن طريقة لتصوير اللا متناهي (وهو شيء آخر لا سبيل إلى تصويره) . وهذه التجريدية ذاتها تشبه تصوير اللا متناهي أو هي «عرضه السلبي» . ويستشهد بإحدى الوصايا التوراتية ، وهي «لا تنقش الصور» (سفر الخروج) باعتبارها أسمى عبارات التوراة من حيث تحريم «تصوير المطلق» . وهناك القليل مما يحتاج إلى إضافته إلى هذه الملحوظات لتوضيح صورة لجماليات رسم لوحات السمو . ونظراً لأنه رسم ، فهو بالطبع «يصور» شيئا ولو أنه تصوير سلبي . وبالتالي فهو يتجنب التشبيه أو التمثيل ويجعلنا لا نرى إلا من خلال جعل الشيء مستحيل

رؤيته . ولا يعطى المتعة إلا بالألم . ويدرك المرء في هذه التعاليم بدهيات الإبداعيين في فن الرسم نظراً لأنهم يكرسون أنفسهم للتلميح إلى ما لا يمكن تصويره عن طريق الرموز المرئية ، وهى طرق تستحق الاهتمام ولو أنها لا تنبع إلا من استحضار الشئ السامي لكي تضفى عليه الشرعية أو لكى تخفيه . وتظل بلا معنى بدون اللا تكافؤ بين الواقع والإدراك والذى تتضمنه فلسفة كانط عن السمو .

ولا أهدف في هذا الموضع إلى تقديم تحليل مفصل عن الطريقة التي خفض بها الإبداعيون على اختلاف مشاربهم من قيمة الواقع من خلال مراجعة التقنيات التصويرية التي تتبع مناهج عديدة لكى تجعلنا نؤمن بها . فهناك من حيل الإبداعيين في عرض موضوعاتهم ما يجعل من الممكن إخضاع الفكر للعين وابعاده عما لا سبيل إلى عرضه ، ومنها مزج الألوان والمنظور التخطيطى والمعالجة والعرض والمتحف . وإذا كان هابرماس يفهم هذه المهمة الخاصة بنزع الجانب الإدراكى كجزء من عملية «نزع الجانب القدسي» الذي يميز الإبداع ، فهذا مرجعه إلى أن هابرماس اختلط عليه مفهوم «السمو» لدى كانط ومفهوم «التسامي» لدى فرويد ، وإلى أن علم الجمال ظل بالنسبة له هو جمال الجميل .

● ما بعد الحديث

إذن ما هو «ما بعد الحديث»؟ وما هي المكانة التي يحتلها أو لايحتلها في التساؤلات المطروحة عن قواعد الصورة والسرد؟ إنه بلا شك جزء من الحديث . فكل ما تم تلقيه بالأمس يجب الشك فيه . فنجد أن سيزان يفند

دعاوى الانطباعيين ، ويهاجم كلٌ من بيكاسو وبراك أعمال سيزان . والفردية التي يدحضها دوشامب عام ١٩١٢ هي مقولة وجوب التكعيبية في الرسم . كما يشكك جورين في تلك الفردية الأخرى ويرى أنها أفلتت من دوشامب ، وهي مكان عرض العمل الفني . فالأجيال تسقط نفسها بسرعة عجيبة ، وقد لايصبح عمل فنى ما حديثا إلا إذا كان ينتمي إلى ما بعد الحديث أولا ؛ وبالتالي ، فإن ما بعد الحداثة ليست الحداثة في منتهاها ؛ بل في حالتها الوليدة ، وهى حالة مستمرة .

ولكني لا أود أن أتشبث بهذا المعنى الآلي للكلمة . فإن صح أن الحداثة تحدث بتراجع الشيء الحقيقى وطبقا للعلاقة السامية بين ما يمكن تصويره وما يمكن إدراكه ، فمن الممكن في اطار هذه العلاقة التمييز بين نغمتين (أذا جاز استخدامنا للغة الموسيقى) . ومن الممكن التركيز على ضعف القدرة على التصوير وعلى الحنين إلى الحضور ، والذي تشعر به الذات الإنسانية وعلى الارادة الغامضة التي تتقمصه رغم كل شيء . ويمكن التركيز على قوة القدرة على التلقى والإدراك وعلى ما يمكن تسميته بالجانب «اللا إنسانى» فيها ؛ إذ لا شأن لإدراكنا بما إذا كان الشعور الإنساني أو الخيال يمكن أن يتوافق مع ما يدركه . وقد يكون من الممكن كذلك التركيز على زيادة الابتهاج والتهليل الناجم عن ابتكار قواعد جديدة للعبة ، سواء كانت تصويرية أو فنية أو غير ذلك . ويتضح مقصدى إذا ما ذكرنا بعض الأسماء في تاريخ الإبداعيين . فنضع التعبيريين الألمان في خانة السوداوية ، وبراك وبيكاسو في خانة التفاؤل ؛ ماليفيتش في الخانة الأولى ، وليسيتسكى في الأخيرة ؛ شيريكو

في ناحية ، ودوشامب في ناحية أخرى . والفارق الضئيل الذي يميز بين هاتين النغمتين قد يكون طفيفا إلى أبعد الحدود . فغالباً ما نجدهما معاً في عمل واحد دون فارق يذكر تقريبا ؛ ومع ذلك ، فثم اختلاف يتوقف عليه مصير الفكر وسيظل كذلك لآماد طويلة ، بين الندم والتجربة .

وتشير أعمال بروست وجويس معاً إلى شيء لا يُسمح لأحد بتصويره . ولعل التلميح الذي شد انتباهي إليه پاولو فابرى مؤخَّراً هو شكل من أشكال التعبير لا مفر منه بالنسبة للأعمال التي تنتمي إلى جماليات السمو . فما يتم تجنبه في أعمال بروست باعتباره ثمناً يدفع في مقابل هذا التلميح هو هوية الوعى الذي يذهب ضحية لوفرة الوقت (au trop de temps) . أما عند جويس ، فإن هوية الكتابة هي التي تروح ضحية لوفرة الكتابة (au trop de livere) أو في الأدب .

ويستجمع بروست ما لا يمكن تصويره من خلال لغة لا تتبدل في نحوها وألفاظها ومن خلال كتابة لاتزال تنتمي في معظمها إلى جنس السرد الروائي . وتعد المؤسسة الأدبية – كما ورثها بروست عن بلزاك وفلوبير – مهدمة من حيث أن البطل لم يعد شخصية ، بل الوعى الباطن للزمن . ورغم ذلك ، فإن وحدة الكتاب ، حتى وإن تباينت من فصل إلى فصل آخر ، لا تتعرض لخطر حقيقى .

إن جويس يسمح لما لا يمكن عرضه أو تصويره بأن يكون من الممكن إدراكه عقليا في أدبه ، أي في الدالة (signifier) . فيستخدم كل ما يتيحه السرد من إمكانات دون اهتمام بوحدة العمل الكلية . ويجرب أساليب

جديدة . فلم يعد نحو اللغة الأدبية ومعجمها مقبولين كمعطيات ؛ بل كأنماط أكاديمية وطقوس تنبع من الإيمان الديني (كما قال نيتشه) مما يحول دون عرض ما لا يمكن تصويره .

إذن هنا يكمن الاختلاف . فالجماليات الحديثة هي جماليات السمو ولو أنها جماليات تتسم بالحنين إلى الماضي . فهي لا تسمح بعرض ما لا يُعرض إلا باعتباره مضموناً مفقوداً . أما الشكل فيستمر في إمداد القارئ أو المشاهد بمادة للمتعة . إلا أن هذا الشعور لا يمثل الشعور السامي الحقيقي الذي يعد مزيجاً من المتعة والألم ؛ المتعة بضرورة تجاوز العقل لكل تصوير أو عرض ؛ والألم من ضرورة ألا يتساوى الخيال أو الإدراك الحسي بالمفهوم .

ويصبح ما بعد الحديث هو ما يقدم ما لا يمكن عرضه أو تصويره في الحديث . وهو ما ينكر على نفسه سلوان الأشكال الجديدة والإجماع على ذوق يمكن من خلاله المشاركة الجماعية في الحنين إلى ما لا يتحقق أو ينال . وهو ما يبحث عن رموز جديدة لا بهدف الاستمتاع بها ، بل بهدف إضفاء شعور أقوى بما لا سبيل إلى تصويره . والكاتب أو الفنان بعد الحداثي في موقف الفيلسوف . والنص الذي يكتبه أو العمل الذي يبدعه لا تحكمه القواعد التي أعيد ترسيخها من حيث المبدأ ، ولا يمكن الحكم عليه بحكم قاطع بتطبيق تصنيفات مألوفة على النص أو العمل الفني . وهذه القواعد والتصنيفات هي نفسها ما يسعى إليه العمل الفني ويتطلع إليه ؛ وبالتالي ، فالأديب والفنان يعملان بلا قواعد لكي يصيغا قواعد عملهما . من هنا ، فالنص والعمل الفني لهما شخصية «الحدث» (event) . ومن هنا أيضاً نجد

أنهما يأتيان دائما لمؤلفيهما متأخرين أو يبدأ اخراجهما على الفور . ولابد لما بعد الحديث أن يتم فهمه طبقا لتناقض المستقبل (post) والماضى (modo) .

أرى من جانبي أن المقالة (Montaigne) هي ما بعد الحديث ؛ في حين أن الفقرة (anthaeneum) هي الحديث . وفي النهاية ، ينبغى أن نوضح أن مهمتنا ليست تقديم الواقع ؛ بل ابتكار إيماءات وإشارات إلى ما يمكن إدراكه مما لا يمكن تصويره . وليس من المتوقع أن تؤثر هذه المهمة على المصالحة الأخيرة بين ألعاب اللغة أو أن يكون الإيهام الذي يفوق حدود الخبرة البشرية (لدى هيجل) هو وحده الذي يستطيع أن يهدف إلى جمعها في كل حقيقي . إلا أن كانط أيضا كان يعلم أن الثمن الذي يُدفع في مقابل مثل هذا الوهم هو الرعب . وقد أعطانا القرنان التاسع عشر والعشرون كل ما يمكن أن نحتمله من رعب . فقد دفعنا ثمناً باهظاً في مقابل الحنين إلى الكل وإلى الواحد ، وفي مقابل التوفيق بين ما يتم إدراكه وما يمكن الشعور به ؛ بين التجربة الصريحة والتجربة التي يمكن التعبير عنها . وقد نسمع في ظل المطالبة بالتقاعس والمهادنة همهمات الرغبة في عودة الرعب وتحويل نزوات الخيال إلى إمساك بالواقع . والإجابة هي دعونا نشنُّ حربا على التعميم والاجمال ؛ دعونا نكون شهودا على ما لا يمكن عرضه أو تصويره ؛ ولننشط الخلافات وننقذ شرف أسمائنا .

***

١٢. جان بودريار:

من «الصور الزائفة وصور الزيف»*

كانت أعمال بودريار تثير الشك في مبادئ الماركسية والبنيوية حتى أنه بلغ حد إنكار كل النماذج التي تفترض وجود فارق بين السطح والأعماق ، وذلك في مناقشته لارتباط المجتمعات الرأسمالية الحديثة بالاستهلاك أكثر من الإنتاج ، وبالدالة أكثر من المدلول . ويقال إن تقنيات الاتصال بعد الحديثة ، وعلى رأسها التلفزيون ، غمرت الدنيا بصور ذاتية التوليد ، وتعكس الصورة الذاتية ، وتمر اليوم بمرحلة يوتوبية مثالية من الوفرة والتبذل والتفاهة في أمريكا الشمالية التي «تفتقر إلى الثقافة والحضارة» في رحلتها نحو تحقيق هدفها النهائي .

كانت الدراسات المبكرة التي قام بها بودريار تتناول موضوعات ما بعد البنيوية وغيرها بحيث كانت تشير إلى «تراجع» مثقفي اليسار عن السياسة في أواخر السبعينيات والثمانينيات ، وجعلت من بودريار «مرشداً» شعبياً ومُعلماً ذائع الصيت . وفي عام ١٩٨٨ ، وصفته صحيفة *الجارديان* بأنه «أشد النقاط سخونة في دائرة نيويورك الثقافية» . وقد يكون من أسباب ذلك الغلو المتزايد الذي اتسمت به آراؤه وآراء تلاميذه ورفاقه . ويقال إنه مادام الواقع مضى بلا رجعة ، فلا يمكن أن تكون هناك مبررات للبحث عن علاج أو حتى للقلق . كما أن أي قلق على البنَى القومية والمتعددة القوميات

* اعيد نشرها من select writings تقديم ونشر مارك پوستر، (Cambridge 1988), pp. 170 - 4, 177 - 84

لقوة الإعلام والمال توازنه مجموعة الأدوار الجديدة والصور والرموز التي تقدمها . وفي الوقت نفسه ، فإن ذيوع صيت بودريار لا يمكن إنكاره لمجرد عرض زائل ، خاصة لدى نقاده ممن التزموا بتحليل منطقي للتغيير التاريخي الحق .

والمقال التالي يعزز رأي بودريار في ما يتعلق بسيطرة الصورة أو التلاعب بالرموز ؛ ويفتتح وجهة نظره عن ماوراء الواقعية الأمريكية . ولعل ملحوظاته عن ملاهي ديزني لاند تقارن إيجابيا بملحوظات امبرتو ايكو في كتاب له بعنوان «*سياحة في ما وراء الواقع*» (Travels in Hypereality ، ١٩٨٧) .

***

كان كل إيماني بالغرب مرتبطاً بالرهان على أن الرمز قد يشير إلى عمق المعنى وأن الرمز يمكن استبداله بالمعنى وأن هناك شيئاً يكفل هذا الاستبدال ، وهو الله بالطبع . ولكن ماذا لو أمكن محاكاة الخالق نفسه ، أي الهبوط به إلى الرموز والدلائل التي تشهد على وجوده؟ حينئذ ، يصبح النظام في مجمله لا وزن له ؛ فلن يزيد عن مجرد صورة عملاقة لا سبيل إلى استبدالها بما هو حقيقي ؛ بل يتم استبدالها في حد ذاتها بدائرة مغلقة بلا معنى أو محيط .

إذن ، فهي محاكاة من حيث أنها نقيض للتصوير (representation) . ويبدأ التصوير من منطلق التساوي بين الرمز والحقيقة (حتى لو كان هذا التساوي مثاليا ، فهو بدهية أساسية) . وعلى النقيض من ذلك ، تبدأ المحاكاة من مثالية هذا المبدأ ، وهو التساوي) ؛ أي من الإنكار الجذري للرمز كقيمة .

ومن الرمز كارتداد عكسي وحكم بالإعدام على كل معنى . وبينما يسعى التصوير إلى استيعاب المحاكاة عن طريق تفسيرها كصورة زائفة ، نجد أن المحاكاة تطوق صرح التصوير برمته باعتباره في حد ذاته صورة (simulacrum) .

والمراحل المتتالية للصورة على النحو التالي :

١ . انعكاس لواقع أساسي ؛

٢ . حجب لواقع أساسي وإفساد له ؛

٣ . حجب لغياب واقع أساسي ؛

٤ . فقدان الصلة بأي واقع على الإطلاق ، فهي صورة خالصة لذاتها .

والصورة في الحالة الأولى تعد مظهراً طيباً ؛ وفي الحالة الثانية مظهراً شريراً ؛ وفي الحالة الثالثة ، تتظاهر بأنها مظهر ؛ وفي الحالة الرابعة لا تعود في حالة مظهر على الإطلاق ، بل في حالة محاكاة . إنها في الحالة الأولى من نوعية السر المقدس . وفي الثانية ، من نوعية ضارة شريرة . وفي الثالثة ، نوع من الدجل .

والانتقال من الرموز التي تخفي شيئاً وراء ظاهرها إلى الرموز التي تتظاهر بأنها لا تخفي شيئا على الإطلاق يعد علامة على نقطة التحول الحاسمة . وتتضمن الأولى نظاماً كهنوتياً للحقيقة والكتمان (لاتزال تنتمي اليه فكرة الآيديولوجيا) . وتعد الأخيرة بداية لعهد من الصور الزائفة والمحاكاة لا يعود فيه أي إله يدرك حلمه أو أي حكم قاطع يفصل بين الحق والباطل ، ويميز

البعث الحق من البعث المصطنع ، حيث يكون كل شيء مات بالفعل وبُعث سلفاً .

وعندما يتخلص الشيء الحقيقي من هويته السابقة ، يتخذ الحنين إلى الماضي معناه كاملاً . وهناك وفرة متزايدة من الخرافات التي تتناول الأصول وكثرة من الرموز التي تشير إلى الواقع والموضوعية والمصداقية . وهناك تصاعد في التجارب الحية . وينبعث التشبيه ، بينما يختفي الشيء ومادته . وهذه هي الطريقة التي تظهر بها المحاكاة في المرحلة التي تهمنا . فهي استراتيجية لكل ما هو واقعي وواقعي محدث ووراء الواقعي . وصنوها الكوني استراتيجية للردع .

● ما فوق الحقيقي والوهمي

تعد ديزني لاند نموذجاً كاملاً لكل الطرز المتشابكة للمحاكاة . فبداية ، هي لعبة أوهام ومظاهر خادعة : قراصنة وأحدث ما توصل إليه العلم ودنيا المستقبل وما إلى ذلك . ومن المفترض أن هذا العالم الخيالي هو الذي يجعل العملية ناجحة . إلا أن ما يجذب الجمهور هو دون شك الصورة المصغرة للمجتمع أكثر من أي شيء آخر ، والعربدة في أمريكا الحقيقية في مسراتها وانتكاساتها . فأنت توقف سيارتك في الخارج وتقف في الطابور في الداخل وتظل في عزلة تامة عند باب الخروج . والوهم الوحيد في هذا العالم الوهمي هو دفء الزحام وأحاسيسه والعدد المفرط من الآلات المستخدمة فيه للإبقاء على الإحساس بالزحام . والتناقض مع العزلة التامة لمكان انتظار السيارات الذي يعد صورة أخرى من معسكرات التعذيب

يصل إلى ذروته . وفي الداخل ، هناك عدد وافر من الآلات التي تجذب الناس للتزاحم . وفي الخارج ، تتجه العزلة إلى آلة واحدة ، وهى السيارة . ويتصادف أن يتم إدراك هذا العالم المتجمد الصبياني على يد الرجل الذي يرقد جثمانه الآن مجمداً وهو والت ديزنى في انتظار قيامته عند درجة ١٨٠ تحت الصفر (وهى مصادفة تنتمي بلا شك إلى الافتتان الغريب بهذه الدنيا) .

إذن فمن الممكن ، تتبع الخط الموضوعى للولايات المتحدة من خلال ديزني لاند ، بما في ذلك خط بنية الأفراد والزحام . فنجد كل القيم الأمريكية في أجلى صورها هناك في صورة هزلية مصغرة . من هنا ، تنبع إمكانية إجراء تحليل ايديولوجى لديزنى لاند . فهى صورة مصغرة من نمط الحياة الأمريكية وتمجيد للقيم الأمريكية وانعكاس يصطبغ بصبغة مثالية لواقع متناقض . هذا أمر لا مراء فيه ؛ إلا أنه يخفي تحته شيئاً . وذلك «الغطاء الايديولوجى» يعمل على «إخفاء محاكاة من نوع آخر . فوجود ملاهي ديزني يخفي حقيقة أن هذه الملاهي هي أمريكا «الحقيقية» ؛ أمريكا كلها على حقيقتها» . ويتم تصوير ديزنى لاند باعتبارها عالماً خيالياً يوحى لنا بأن بقية البلاد حقيقة لاخيال ؛ في حين أن منطقة لوس أنجيليس كلها ، وأمريكا كلها من حولها لم تعد حقيقية ، بل ضرب من ضروب ما وراء الواقع والمحاكاة . فلم تعد مسألة عرض لصورة زائفة للواقع (الايديولوجية) ، بل هي مسألة إخفاء لحقيقة أن الشيء الحقيقي لم يعد حقيقياً ، وبالتالى ، فهى مسألة إنقاذ لمبدأ الواقع .

إن الصورة الخيالية لديزني لاند ليست حقيقية ولا زائفة ؛ بل هي آلة ردع أقيمت بهدف إعادة الشباب إلى الصورة الخيالية عن الواقع . إنها تمثل انحطاط هذه الصورة الخيالية . والمقصود منها أن تكون بمثابة عالم صبيانى يهدف إلى إيهامنا بأن الكبار والبالغين لهم مكانهم خارج هذا العالم الخيالي ؛ أي في عالم «الحقيقة» ويهدف إلى إخفاء وجود الطفولة الحقة في كل مكان ، وخاصة بين الكبار الذين يذهبون إلى ديزنى لاند ليتصرفوا بطفولة لكى يبقوا على أوهام طفولتهم الحقيقية .

إضافة إلى ذلك ، فإن ديزنى لاند ليست هي المكان الوحيد . فهناك «القرية المسحورة» (Enchanted Village) و «الجبل المسحور» (Magic Moun-tain) و «عالم البحار» (Marine World) . ولوس أنجيليس محاطة بمثل هذه الأماكن الخيالية التي تغذى الواقع في مدينة يكمن سرها في أنها ليست سوى شبكة من الدوائر الوهمية التي لا تنتهي ؛ مدينة ذات تناسب رائع ، لكنها بلا فضاء أو أبعاد . وهذه المدينة التي لاتزيد عن سيناريو ضخم وصور متحركة متتابعة تحتاج إلى هذه الصورة القديمة الخيالية المصنوعة من أشياء تنتمي إلى عالم الطفولة والخيالات الزائفة لجهازها العصبى السمبثاوى قدر احتياج محطات الطاقة الكهربية والنووية وقدر احتياج استديوهات التصوير السينمائي .

● التعويذة السياسية

إن ووترجيت لها نفس سيناريو ديزني لاند . فهى تأثير وهمي يخفي حقيقة أن الواقع لا وجود له خارجها بأكثر من وجوده داخل أسوارها

المصطنعة ، ولو أنها في هذه الحالة بمثابة فضيحة تخفي وراءها حقيقة عدم وجود بين الحقائق وإنكارها . إنها نفس العملية ، ولو أنها في هذه المرة تميل إلى الفضيحة كوسيلة لإفراز مبدأ أخلاقي وسياسي ، تميل نحو الخيال كوسيلة لإفراز واقع في حالة خطر .

إن شجب الفضيحة دائماً ما يعد احتراماً للقانون . وقد نجحت ووترجيت أولا وقبل كل شئ في فرض فكرة فحواها أن ووترجيت كانت فضيحة بالفعل ؛ وبالتالي ، كانت عملية تخدير غير عادية ، أي عملية إعادة حقن جرعة كبيرة من الأخلاقيات السياسية بمقياس عالمي . ويمكن القول إن «كل علاقة قوة لابد أن تتظاهر بذلك وأن تكتسب كل قوتها لا لشئ إلا لأنها كاذبة وتبدي غير ما تبطن» كما يقول بوردو . فرأس المال الذي يفتقر إلى الأخلاقيات والوازع الأخلاقى لايعمل إلا من وراء بنية فوقية أخلاقية ، وكل من يدعم هذا السلوك الأخلاقى العام (بالاستنكار وإبداء السخط وما إليه) ، فإنه يدعم نظام رأس المال كما فعل صحفيو جريدة *واشنطن بوست* .

لكن هذا لايزال مجرد صيغة الايديولوجيا وعندما يعلنها بوردو ، فإنه يأخذ «علاقة القوة» بمعنى «حقيقة» الهيمنة الرأسمالية ويستنكر «علاقة القوة» هذه باعتبارها فضيحة في حد ذاتها . من ثم ، فهو يتخذ نفس الموقف الأخلاقى الذي يتخذه صحفيو *واشنطن بوست* . ويؤدي نفس وظيفة تطهير النظام الأخلاقى وإحيائه ، وهو نظام للحقيقة ينشأ في ظله العنف الرمزى الأصيل للنظام الاجتماعي وراء كل علاقات القوة التي ما هي إلا

عناصر في الصورة المتغيرة في الوعي السياسي والأخلاقي للناس .

وكل ما يطالبنا به رأس المال هو أن نراه منطقياً أو أن نحاربه باسم المنطق ؛ أن نراه أخلاقياً أو أن نقاومه باسم الأخلاق . فيستوي الأمران ، بمعنى أنهما يمكن أن يُقرآ بصورة أخرى . ففي الماضي ، كانت المهمة تنحصر في إخفاء الفضيحة ؛ أما اليوم ، فتتمثل في إخفاء حقيقة أنه ليست هناك فضيحة .

إن ووترجيت ليست فضيحة . وهذا هو ما ينبغي أن يقال مهما كان الثمن . فهذا هو ما يهتم الجميع بإخفائه . هذا التظاهر الذي يخفي وراءه دعما للسلوك الأخلاقي ؛ ذعر أخلاقي يزداد كلما اقتربنا من المشهد الرئيسي لرأس المال ، وهو القسوة والوحشية غير المفهومة واللا أخلاقية المتأصلة . وهذه هي الصفات المشينة التي يصعب تبريرها في هذا النظام والتي تعد بدهية في الفكر اليساري منذ عهد نظرية التنوير وحتى الشيوعية . فرأس المال لا يعير أي التفات لفكرة التعاقد التي تنسب إليه . إنه ضمان وحشي بلا مبادئ ولا شيء أكثر من ذلك . وكان الفكر «المستنير» هو الذي يسعى إلى السيطرة على رأس المال عن طريق فرض القيود عليه . وكل تلك الاتهامات المضادة التي حلت محل الفكر الثوري اليوم ظهرت للوم رأس المال على تهربه من قواعد اللعبة . «إن القوة ظالمة . عدالتها عدالة طبقية . ورأس المال يستغلنا» وكأن رأس المال مرتبط بعقد مع المجتمع الذي يحكمه . إن اليسار هو الذي يمسك بمرآة التكافؤ والمساواة على أمل أن ينخدع رأس المال بهذه الأوهام عن العقد الاجتماعي ويوفي بالتزاماته تجاه المجتمع بأسره (وفي الوقت نفسه ، ليست هناك ضرورة للثورة ؛ إذ يكفي أن

يقبل رأس المال الصيغة المنطقية للتبادل) .

إن رأس المال في الحقيقة لم يرتبط أبدا بعقد مع المجتمع الذي يهيمن عليه . وهو بمثابة تحدي للمجتمع ، وينبغي أن يُرد عليه بتحدي مماثل . وليس من العار أن يُستنكر الشيء طبقا للمنطق الأخلاقي والاقتصادي ، بل تحد يُقبل طبقا للقانون الرمزي .

● استراتيجية الحقيقة

إن استحالة تقديم الوهم للناس تنتمي إلى نفس نوعية استحالة إعادة اكتشاف مستوى مطلق للحقيقة . فالوهم لم يعد ممكناً لأن الحقيقة لم تعد ممكنة . والمشكلة «السياسية» للمحاكاة وللغلو في التزييف أو الزيف العدواني هي التي تعرض لنا ها هنا . فمن المثير للدهشة مثلاً أن نرى ما إذا كان الجهاز القمعي لا يبدي ردّ فعل أكثر عنفاً تجاه النهب الزائف منه تجاه النهب الحقيقي . فالنهب الحقيقي لا يفعل شيئا سوى إفساد نظام الأشياء وحق الملكية ؛ في حين أن النهب الزائف يتدخل في مبدأ الواقع نفسه . والعدوانية والعنف أقل خطورة ، إذ أنهما يسعيان إلى «توزيع» ما هو حقيقي . أما المحاكاة والزيف ، فهما على درجة عالية من الخطورة لأنهما يوحيان بأن القانون والنظام قد لا يمثلان سوى الزيف في حقيقتهما .

لكن الصعوبة على قدر الخطر . وكيف تختلق مخالفة وتضعها موضع الاختبار؟ عليك أن تذهب وتدعي أنك لص في متجر كبير . فكيف تقنع رجال الأمن بأنها سرقة زائفة قمت بها إدعاء؟ ليس هناك فارق «موضوعي» . فستجد نفس الإيماءات ونفس الدلالات التي تجدها في

حادث سرقة حقيقي . والحقيقة أن الدلالات لا تميل إلى جانب ولا لآخر . فكلها تتسم بسمات الحقيقة في نظر النظام القائم .

وإذا افترضنا أنك ذهبت وقمت بتنظيم عملية نهب مصطنعة بعد أن تأكدت من أن أسلحتك لا تصيب بالأذى ، ثم احتجزت رهينة تثق به بحيث لا يتعرض أحد للخطر (هذا وإلا فإنك قد تُتهم بالإعتداء على الغير) ، ثم طالبت بفدية وحرصت على أن تحقق العملية أكبر قدر من الضجيج . ولنفرض أنك كنت أقرب ما تكون إلى «الحقيقية» بحيث تختبر رد فعل النظام تجاه عملية زيف أقرب ما تكون إلى الكمال . لكنك لن تحقق النجاح ، لأن شبكة الدلائل المصطنعة ستكون ممتزجة بالعناصر الحقيقية لدرجة التعقيد (فستجد رجل شرطة يطلق النار على المكان ، وستجد أحد العملاء المتواجدين يصاب بالاغماء وقد يموت على أثر أزمة قلبية ؛ وستجد الفدية الزائفة تسلم إليك في النهاية) . خلاصة القول إنك ستجد نفسك في الحقيقة التي من وظائفها تبديد أية محاولة للتزييف والادعاء ، والهبوط بكل شيء إلى مستوى من الواقع . وهذه هي طبيعة النظام القائم قبل ظهور المؤسسات والعدالة على الساحة .

واصطناع الاعتداء إذا كان بريئاً يلقى عقوبة مخففة لأنه لم يؤد إلى شيء أو قد يلقى عقاباً باعتباره اعتداء على محل عمومي (إذا أدى الأمر مثلاً إلى إطلاق عملية بوليسية «بدون داعٍ») ، لكنه لا يعاقَب أبدا باعتباره اعتداء زائفا ، لأنه يتساوى في صورته هذه مع الاعتداء الحقيقي . والسلطات لاتعرف كيف تواجه الادعاء . فكيف يمكنك أن تعاقب ادعاء الفضيلة؟ إنها

في هذه الحالة لا تقل خطورة عن ادعاء الجريمة . فالمحاكاة تساوي بين الطاعة والعصيان ، وهذه هي أخطر جريمة ، لأنها تلغي الفوارق التي يقوم عليها القانون . ولايستطيع النظام القائم أن يفعل شيئا حيالها ، لأن القانون صورة زائفة من الطراز الثاني ؛ في حين يعد الادعاء صورة زائفة من طراز ثالث وراء الحقيقة والزيف ؛ وراء أنماط التساوي ؛ ووراء الفوارق المنطقية التي تنبني عليها السلطة والطبقات الاجتماعية برمتها .

لهذا السبب فإن النظام دائما ما يؤثر الشيء الحقيقي . وفي حالة الشك ، فإنه دائما ما يؤثر هذا الافتراض (ففى الخدمة العسكرية ، يفضل اعتبار من يدعى الجنون مجنوناً حقيقياً) ؛ إلا أن ذلك الأمر يزداد صعوبة . إذ من المستحيل عمليا عزل عملية الادعاء . ومن خلال قوة القصور الذاتي في الشيء الحقيقي الذي يحيط بنا ، نجد أن الضد حقيقي أيضا ؛ أي أنه من المستحيل عزل عملية الحقيقة أو إثباتها .

وهكذا ، فإن كل عمليات النهب والاختطاف وما شابه تعد الآن عمليات ادعاء بمعنى أنها تندرج سلفا ضمن الطقوس الإعلامية . كما أن أسلوب عرض الإعلام لها وما قد يترتب عليها من نتائج تعد من الأمور المتوقعة . موجز القول إنها تؤدى دور مجموعة من الدلائل الموجهة في مجملها إلى تكرارها كدلائل وليس إلى هدفها «الحقيقي» على الإطلاق . لكن ذلك لا ينزع عنها صفة الاعتداء ؛ بل على العكس ؛ فهى كأحداث مفرطة في واقعيتها لم تعد لها أية مضامين أو أهداف خاصة . بل تحدد كل منها الأخرى (من قبيل ما يسمى بالأحداث التاريخية كالاضرابات والمظاهرات

والأزمات وما إلى ذلك) . ولا سبيل إلى التأكد منها في إطار نظام لايستطيع أن يمارس وجوده إلا على الأشياء الحقيقية والمنطقية والا على الأهداف والوسائل . ومن خلال قوة حاسمة لاتستطيع إلا أن تسيطر على عالم محدد ، ولكنها لا تستطيع أن تفعل شيئا تجاه التكرار غير المحدد للادعاء أو تجاه ذلك السديم الهائم في هذا الفضاء الذي لم يعد يطيع قانون جاذبية الحقيقة . وفي النهاية ، تنفصل القوة نفسها في هذا الفضاء وتتحول إلى إدعاء للقوة المنبتة الصلة عن أهدافها وأغراضها وموجهة بكل أبعادها نحو «نتائج القوة» والادعاء الجماعي المكثف . وسلاح السلطة الوحيد واستراتيجيتها الوحيدة في مواجهة هذا الانشقاق هو إعادة حقن الصدق والواقع في كل مكان لكى تقنعنا بصدق البناء الاجتماعى وجاذبية الاقتصاد وغائيات الإنتاج . لذا ، فهى تؤثر خطاب الأزمة ، بل خطاب الرغبة في معالجة الأمور . وقد تُفهم عبارة «اعتبر رغباتك حقيقة واقعة» على أنها الشعار الأول للسلطة . ففي عالم لا يتسم بالصدق ، يعد حتى الخلط بين مبدأ الصدق ومبدأ الرغبة أقل خطورة من الإفراط في الواقع المعدى . فيبقى المرء حائراً بين المبادئ ؛ والسلطة دائماً على حق .

إن الإفراط في الواقعية والإدعاء رادعان لكل مبدأ ولكل هدف ، وينقلبان على السلطة بهذا الردع الذي طالما استخدم عبر الزمان . فرأس المال كان أول من تغذى عبر تاريخه على تحطيم كل صدق وكل هدف إنساني ، وهو الذي دمر كل تمييز بين الصدق والزيف وبين الخير والشر بهدف إقرار قانون راديكالي للتساوي والتبادل ، وهو القانون الحديدي لسلطته . كان رأس

المال هو أول من مارس الردع والتجريد والانفصالية وما إلى ذلك . وإذا كان رأس المال هـو الذي تبنى الواقعية ومبدأ الواقع ، فقد كان هو أيضا أول من أهدرهما ، وهو المنطق الذي يزداد قوة كل يوم ضد رأس المال . وعندما يريد أن يحارب هـذه الدوامة من الكوارث من خلال شعاع أخير من الواقعية ينبني عليه آخر شعاع من السلطة ، فانه يضاعف الرموز ويزيد من سرعة لعبة الادعاء والزيف .

ولما كانت السلطة مهددة تاريخياً من قبل الحقيقة ، فقد غامرت بالردع والادعاء الزائف وحلت كل تناقض عن طريق إفراز رموز موازية . وعندما يتهددها الادعاء اليوم ، نجدها تغامر بالحقيقة وبالأزمة وتقامر على إعادة تلفيق جوانبها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المصطنعة ، وهى مسألة حياة أو موت بالنسبة لها ، إلا أن الأوان قد فات .

من هنا ، نشأت هستيريا عصرنا ، أي هستيريا إنتاج الحقيقة وإعادة إنتاجها . أما الإنتاج الآخر ، أي إنتاج السلع وإنتاج العصر الذهبى للاقتصاد السياسي ، فلم يعد له معنى في حد ذاته ومنذ مدة طويلة نسبيا . وما يسعى المجتمع اليه من خلال الإنتاج وكثافة الإنتاجية هو استعادة الحقيقة التي تفر منه ، وهذا هـو السبب في أن الإنتاج «المادي» المعاصر يتسم في حد ذاته بالغلو في الصدق والحقيقة . ، ويحتفظ بكل الخصائص وبكل ما قيل عن الإنتاج التقليدي . ومن ثم ، فإن نزعة الإفراط في واقعية الادعاء تجد نافذة للتعبير عنها في كل مكان بتشابهها التام مع الحقيقة .

ومرت على السلطة فترة وهى لا تفرز سوى رموز لتشابهها . وفي الوقت

نفسه ، هناك صورة أخرى للسلطة ظهرت على الساحة ، وهى صورة مطلب جماعي لرموز القوة أو اتحاد مقدس يتكون حول فكرة اختفاء السلطة . والكل ينتمي إليه في قليل أو كثير خوفاً من انهيار السلطة السياسية . وفي النهاية ، لا تسفر لعبة القوة عن أكثر من الافتتان الخطير بالسلطة ، افتتان بانهيارها ، افتتان بقدرتها على البقاء ؛ وهى قدرة تتعاظم كلما اتجهت نحو الاندثار . وعندما تندثر تماما ، فمن المنطقي أننا سنكون تحت رحمة السلطة تماما . أما الكآبة في المجتمعات التي حرمت من السلطة ، فأدت إلى ظهور الفاشية ، وهى تلك الجرعة الزائدة من السلطة في مجتمع ما والتى لا سبيل إلى إنهاء حدادها .

ولانزال في سفينة واحدة ولايعرف أي مجتمع من مجتمعاتنا كيف يتدبر أمر حداده على الحقيقة وعلى السلطة وعلى الطبقية . ونحاول أن نفر من ذلك عن طريق عملية إنعاش مصطنعة . ولا شك أن هذا سينتهى بالاشتراكية . وبانهيار الطبقية ، سيبزغ نجم الاشتراكية بتحول مفاجئ في الأحداث ؛ بمفارقة لم تعد تنتمي إلى التاريخ ؛ حدث معاكس و ردّة غامضة إلى منطق العقل . والسلطة لم تعد قائمة إلا لإخفاء حقيقة أنه ليست هناك سلطة . وهو ادعاء يمكن أن يستمر بلا نهاية ، لأن ذلك ليس سوى هدف للمطلب الاجتماعى ؛ ومن ثم ، فهو خاضع لقانون العرض والطلب ، لا لقانون العنف والموت . ويعتمد كأية سلعة أخرى على الإنتاج والاستهلاك المكثف بعيداً تماماً عن البعد السياسى . وقد اختفى وميضه ولم يبق منه سوى أوهام عن كون سياسى .

وكذلك الأمر بالنسبة للعمل ؛ إذ لم يعد لوميض الإنتاج وعنف رهانه وجود . فالكل لا يزال ينتج . لكن العمل تحول إلى شيء آخر ؛ إلى احتياج (وهو ما ارتآه ماركس ، ولكن بمفهوم مختلف تماما) ؛ تحول إلى هدف «للمطلب» الاجتماعى ، كالفراغ الذي يعد موازياً له في المسار العام لخيارات الحياة . إنه مطلب يتناسب تماماً مع فقدان الرهان في عملية العمل . وسيناريو العمل قائم ليخفي حقيقة أن العمل الحقيقي والإنتاج الحقيقي لم يعد لهما وجود . وفي هذا الصدد أيضا ، لم يعد للإضراب الحقيقى وجود . فلم يعد الإضراب يمثل توقفا عن العمل ، وكأن كل شخص «احتل» مكان عمله بعد إعلان الإضراب واستأنف العمل والإنتاج كما هي العادة في أية وظيفة وبنفس الشروط السابقة بإعلان حالة الإضراب الدائم .

إن هذا ليس حلماً من قبيل الخيال العلمى . بل إنه مسألة مضاعفة لعملية العمل . إذن ليس هناك اضراب أو عمل ؛ بل كلاهما في آن معا ؛ أي أنه شيء آخر تماما . إنه دراما الإنتاج أو فن مسرحي على خشبة الطبقية الخاوية .

لم تعد القضية آيديولوجيا العمل أو قضية السلوك الأخلاقي التقليدي الذي يحجب العمل «الحقيقي» أو عملية الاستغلال «الموضوعية» . بل قضية سيناريو العمل . كذلك لم تعد قضية آيديولوجيا السلطة ؛ بل قضية سيناريو السلطة . ولا تستجيب الآيديولوجيا إلا لخيانة الواقع بالرموز . ولا يستجيب الادعاء والزيف إلا لدائرة ضيقة من الواقع ولاستنساخه بالرموز . ويهدف التحليل الآيديولوجي دائما إلى استعادة العملية الموضوعية . ومن

المشكلات الزائفة الرغبة في استعادة الحقيقة الكامنة تحت الصورة الزائفة .

وهذا هو السبب في هذا التوافق الشديد بين السلطة والخطاب الآيديولوجي والحديث عن الآيديولوجيا . فهذه جميعا أحاديث تتناول الحقيقة ، وهى دائما مفيدة ، خاصة إذا ما كانت ثورية تهدف إلى مواجهة الضربات القاتلة التي يوجهها الزيف والادعاء .

١٣. فردريك جيمسن:

«ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي»*

يوجه فردريك جيمسن الأنظار بصورة مستمرة إلى قضايا التغيير الاجتماعي والاقتصادي والثقافي التي تثيرها ما بعد الحداثة، وبالتالي، إلى طبيعة الرأسمالية المتغيرة وقدرة الماركسية على البقاء وصلاحيتها الدائمة. ويشارك جيمسن في الجدل الذي أثاره عالم الاجتماع المحافظ دانييل بيل حول دخول القرن العشرين إلى مرحلة «مابعد الصناعة»، ويرى أن الرأسمالية توسعت ورسخت هيمنتها، ويتساءل كيف تنتمي التغيرات التي تطرأ على نمط الإنتاج والعلاقات بين الطبقات في ظل الرأسمالية إلى أشكال جديدة من الإنتاج الثقافي. ويرى جيمسن أن كلاً من هابرماس وليوتار مدينان لحداثة ثقافية أقدم زمناً يرى أنها فشلت.

إن الأشكال الجديدة والتأثيرات الخاصة بما بعد الحداثة في الأدب والموسيقى والسينما والبيئات المادية والنفسية الجديدة تعد بالنسبة لجيمسن مسائل تتعلق بالسطح والمعارضة الفنية والهوس. إلا أن هذا الشتات السطحي يحبط القدرات التحليلية والسياسية لماركسيته الهيجلية. وتكمن في هذه النقطة المشكلة المحورية في تفسيرات جيمسن عن ما بعد الحداثة، ويمكن إيجازها بأنه يتقبل وجهة نظر بودريار عن المجتمع الراهن باعتباره مجتمع الصورة الزائفة بعيدا عن أية إشارة إلى «الواقع»؛ بل يتقبل أيضاً سرداً مبتذلاً؛ في حين انه ٢٥٤ وجهة نظر ليوتار عن الماركسية باعتباره

---

* اعيد طبعها من E. Ann Kaplan (ed.), Postmodernism and Its Discontents (London, York 1988), pp. 13-29.

بفارق بين السطح والعمق في إطار مادية جدلية تستخدم٢٥٥يــحــتــف
ية والمساحة النقدية كوسيلة ضرورية للتحول٢٥٥مــفــاهــيــم الإجــم
الاجتماعي والثقافى الهام .

***

إن مفهوم ما بعد الحداثة لا يلقى قبولاً واسعاً أو حتى مجرد فهم تام في الوقت الحاضر . وقد يكون مرجع مقاومتها إلى استغراب الأعمال التي تتناولها ، مما يمكن مصادفته في كل الفنون كشعر جون آشبرى مثلا ، والشعر الذي يميل إلى البساطة والذي ظهر كرد فعل ضد الشعر الحداثي المعقد الساخر الأكاديمي الذي ظهر في الستينيات وكرد فعل ضد العمارة الحديثة ، وخاصة ضد العمائر الأثرية ذات «الطراز الدولي» والعمائر الشعبية والأسقف المنمقة التي احتفى بها رويرت فنتورى في «Learning from Las Vegas» ، وفي الموسيقى ، نجد جون كيج والتوفيق اللاحق بين الطرازين الكلاسيكى و «الشعبى» لدى موسيقيين من أمثال فيليپ جلاس وتيرى ، وكذلك في موسيقى الروك والموجة الجديدة فيها ، وفي الفرق الموسيقية التي ظهرت مثل فريق «كلاش» أو «توكينج هيدز» أو «جانج اوف فور» ، وفي السينما كل ما أنتجه جودار ومعه اتجاه جديد تماما من الأفلام التجارية والروائية ، وهو اتجاه نجد له ما يقابله في الرواية المعاصرة حيث تعد أعمال كل من وليام بوروز وتوماس بنشون واشمايل ريد من ناحية ، والرواية الفرنسية الجديدة من ناحية أخرى ، من بين التنويعات على ما يمكن تسميته بما بعد الحداثة .

هذه القائمة توضح شيئين في آن معا ؛ أولا ، أن معظم اتجاهات ما بعد الحداثة المذكورة ها هنا ظهرت كرد فعل محدد تجاه الأنماط السائدة من الحداثة العليا وضد هذه الحداثة أو تلك التي غزت الجامعة والمتحف وشبكة معارض الفن وما إليها . وهذه الاتجاهات المدمرة - كالنزعة التعبيرية التجريدية والشعر الحداثي العظيم لدى پاوند وإليوت أو دالاس ستيفز ، والنزعة «الدولية» وشترافينسكى وجويس وبروست ومان - والتي كانت تعد مشينة في نظر أجدادنا ، أصبحت في نظر جيل الستينيات هي السلطة وهى العدو ؛ أصبحت آثارا مادية يجب تدميرها حتى يظهر الجديد . وهذا معناه أنه سيكون هناك العديد من مختلف أنماط ما بعد الحداثة بما لا يقل عما كان هناك من أنماط حداثية عليا ، وهو أمر لا يجعل من السهل وصف ما بعد الحداثة بأنها شيء متماسك ؛ لأن وحدة الحافز الجديد - لو كان هناك حافز جديد أصلا - لا تنشأ من ذاتها ، بل في نفس الحداثة التي يسعى إلى تقويض دعائمها .

والسمة الثانية لهذه القائمة من اتجاهات ما بعد الحداثة هي محو بعض الفواصل الرئيسية فيها وأهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية . ولعل هذا يعد أشد التطورات إزعاجا من وجهة النظر الأكاديمية . وكان دائما يتعلق بصورة خاصة بحفظ دائرة خاصة من ثقافة الصفوة في مواجهة البيئة الهمجية المحيطة من مسلسلات تلفزيونية وثقافة المجلات الهابطة . ويبدى اهتماما بنقل المهارات الصعبة والمعقدة في القراءة والاستماع والمشاهدة . إلا أن العديد من

الاتجاهات الجديدة من ما بعد الحداثة افتتن بذلك الكم من الإعلانات والموتيلات والعرى بلاس ڤيجاس ، والعروض المسرحية المتأخرة وأفلام هوليوود الهابطة والسير الذاتية الشعبية والمسلسلات البوليسية والخيال العلمي والروايات المفرطة في شطحاتها ، مما يؤدي إلى اختلاط الأمور لدرجة يصعب معها الفصل بين الفن الرفيع وأنماط السوق .

وهناك دليل مختلف على محو الفارق بين التصنيفات القديمة نجده فيما يطلق عليه أحيانا «النظرية المعاصرة» . فمنذ جيل مضى ، كانت لاتزال هناك معالجة فنية للفلسفة البحتة كنظم سارتر العظيمة وأعمال ويتجنشتاين أو فلسفة اللغات التحليلية أو العامة التي لايزال من الممكن التمييز في ضوئها بين المعالجات المختلفة لسائر أفرع العلم كالعلوم السياسية أو علم الاجتماع أو النقد الأدبي . ولدينا اليوم نوع من الكتابات يسمى «نظرية» ، وهو كل هذه الأشياء مجتمعة أو لا شيء منها على الإطلاق . وهذا النوع الجديد من المعالجة والذي يرتبط بفرنسا وبما يسمى بالنظرية الفرنسية ، يزداد انتشارا كل يوم ويؤذن بنهاية الفلسفة . وهل تعد أعمال ميشيل فوكو مثلا فلسفة أو تاريخاً أو نظرية اجتماعية أو علوم سياسية؟ هذا أمر يصعب تقريره كما يقال في الوقت الحاضر . ويمكن أن أقول إن مثل هذه «المعالجة النظرية» يجب أن تعد ضمن مفاهيم ما بعد الحداثة .

ويجب عليَّ الآن أن أدلي بكلمة عن الاستخدام الملائم لهذا المفهوم . وهي ليست مجرد كلمة تصف أسلوباً خاصاً ؛ فهو مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد

من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادى جديد ، وهو مايسمى بالتحديث أو المجتمع الصناعي أو الاستهلاكي أو مجتمع وسائل الإعلام أو الرأسمالية متعددة الجنسيات . وهذه الحقبة الجديدة من الرأسمالية يمكن تأريخها منذ طفرة مابعد الحرب في الولايات المتحدة في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، أو في فرنسا منذ قيام الجمهورية الخامسة عام ١٩٥٨ . وتعد فترة الستينيات هي الفترة الانتقالية الرئيسية ؛ فترة اتخذ النظام الدولى الجديد فيها مكانه (الاستعمار الجديد والثورة الخضراء والحاسب الآلي والمعلومات الالكترونية) ، واهتز من داخله نتيجة لتناقضاته الداخلية والمقاومة الخارجية . وأود في هذا المقام أن أحدد معالم بعض السبل التي تعبّر بها ما بعد الحداثة الجديدة عن الحقيقة الداخلية لهذا النظام الاجتماعي الوليد في الرأسمالية المتأخرة . ولكن ستحتم عليّ أن أقصر وصفي على اثنتين فقط من خصائصه الهامة اللتين سأطلق عليهما «المعارضة الأدبية» و «الفصام» ؛ وسوف تتيحان لنا الفرصة لكى ندرك تحديد التجربة بعد الحداثية للمكان والزمان على التوالي .

● المعارضة الأدبية والتفوق على المحاكاة

تعد المعارضة الأدبية من أهم السمات أو التطبيقات في ما بعد الحداثة اليوم . وينبغي في البداية أن نشرح معنى هذا المصطلح الذي يميل الناس عامة إلى الخلط بينه وبين الظاهرة اللفظية المرتبطة به ، وهى المحاكاة . وتشتمل كل من المعارضة الأدبية والمحاكاة على تقليد أساليب أخرى ، وخاصة التكلف والتأنق في الأنماط الأخرى . ومن الواضح أن الأدب

الحديث بصورة عامة يقدم مجالاً خصباً للمحاكاة ، لأن كبار الأدباء المحدثين اشتهروا بابتكار أو إنتاج أساليب فريدة لهم . ومنها الجملة الطويلة عند فوكنر وتصوير الطبيعة تصويراً متميزاً لدى د . هـ . لورنس ، وأسلوب والاس ستيفنز المتميز في استخدام المجردات ، وتكلف الفلاسفة من أمثال هيدجر وسارتر ؛ ومنها أيضا أسلوب مالر أو بروكوفييف في الموسيقى . وتتشابه كل هذه الأساليب رغم التباين بينها . فما أن يدرك المرء أحدها فلن يتشابه عليه بعد ذلك أبدا .

تستفيد المحاكاة حاليا من تميز هذه الأساليب في إنتاج مسخ يسخر من الصورة الأصلية . ولا أقول ان الدافع الساخر متوفر في كل أنماط المحاكاة . على أية حال ، فالمحاكي الجيد يجب أن يكون لديه قدر من التعاطف الخفى مع الصورة الأصلية بقدر ما ينبغى على من يقلد الأشخاص أن تكون لديه القدرة على تقمص شخصية من يقلده . ولا يزال الأثر العام للمحاكاة هو إضفاء روح السخرية على الطبيعة الخاصة لهذا التأنق في الأسلوب وما يتبعه من غلو وغرور في ما يتصل بأسلوب الناس في حديثهم أو في كتابتهم . وهكذا ، يبقى هناك وراء كل محاكاة شعور بأن هناك معيارا لغويا يمكن السخرية من أساليب كبار الحداثيين في مقابله .

ولكن ماذا يحدث لو لم يعد المرء يؤمن بوجود لغة عادية أو أسلوب عادي في الحديث وبوجود معيار لغوي؟ قد يقود تقطيع الأدب الحديث وخصخصته وتفتيته إلى أساليب خاصة متميزة بقيام توجهات أعمق وأعم في الحياة الاجتماعية ككل . ولنفرض أن الفن الحديث والحداثة – بعيدا عن

كونهما نوعا من الفضول الجمالى المتخصص - توقعا حدوث تطورات اجتماعية من هذا النوع . ولنفرض أن المجتمع نفسه بدأ منذ ظهور الأساليب الحديثة الكبرى في التفتت بهذه الصورة بحيث تتحول كل فئة إلى التحدث بلغة غريبة خاصة بها وكل مهنة تستخدم شفرة خاصة بها ويتحول كل فرد إلى جزيرة لغوية منبتة الصلة عن غيرها . في هذا الحالة ، تنعدم احتمالات وجود أي معيار لغوي يمكن للمرء في ضوئه السخرية من اللغات الخاصة والأساليب المتميزة ، ولن يكون لدينا سوى التباين والتعددية الأسلوبية .

هذه هي اللحظة التي تظهر فيها المعارضة الأدبية وتصبح المحاكاة فيها مستحيلة . والمعارضة الأدبية كالمحاكاة ، هي تقليد أسلوب غريب أو فريد ، أو هي ارتداء قناع أسلوبي أو التحدث بلغة ميتة . إلا أنها تطبيق محايد لمثل هذه السخرية بدون الباعث الخفي للمحاكاة ، وبدون الحافز الساخر ، وبدون ضحك ، وبدون هذا الشعور الكامن بأن هناك شيئاً غير عادي يعد الحديث المحاكَى هزلياً إذا ما قورن به . والمعارضة الأدبية محاكاة خالصة ؛ محاكاة فقدت روحها المرحة .

● **موت الفاعل**

لكننا نحتاج الآن إلى تقديم جزء آخر من هذا اللغز يساعد على تفسير أسباب كون الحداثة الكلاسيكية من متعلقات الماضى ، والأسباب التي أدت إلى ضرورة حلول ما بعد الحداثة محلها . وهذا الجزء الجديد هو ما يطلق عليه بصورة عامة اسم «موت الفاعل» أو بعبارة أخرى مألوفة «نهاية التميز الفردى» . وكانت اتجاهات الحداثة الكبرى تعزى ، كما سبقت الإشارة ،

إلى ابتكار أسلوب شخصي يشبه بصمة الإصبع في تفرده وتميزه . لكن هذا ليس معناه أن الجماليات الحداثية ترتبط بصورة ما ارتباطاً عضوياً بمفهوم وجود هوية خاصة متفردة ، أو تفرد وذاتية خاصة يمكن أن نتوقع منها أن تفرز رؤية متفردة للعالم وأن تبتكر لنفسها أسلوباً فريداً لا تخطئه العين .

إن المنظرين الاجتماعيين والمحللين النفسيين وحتى علماء اللغة بالإضافة إلى من يعملون منا في مجال الثقافة والتغيرات الثقافية والشكلية يعملون اليوم على استكشاف فكرة أن هذا التميز الفردى والكيان الشخصى يعد شيئاً ينتمي إلى الماضى ، وأن الفاعل الفرد القديم قد «مات» ، وأن المرء قد يصف مفهوم الفرد المتميز والأساس النظري للنزعة الفردية على أنها ايديولوجية . والحقيقة أن هناك اتجاهين في كل ذلك ؛ أحدهما أشد راديكالية من الآخر . أحدهما يرى انه ذات مرة في العصر الكلاسيكى للرأسمالية التنافسية ، وفي ذروة العائلة النووية وظهور البرجوازية باعتبارها الطبقة الاجتماعية المهيمنة ، كان هناك شيء كالتميز الفردى والفاعل الفرد . أما اليوم ، وفي عصر الرأسمالية المتحدة والبيروقراطية في العمل وفي الدولة ، عصر الانفجار السكاني ، فلا وجود لذلك الفاعل الفرد البرجوازى القديم الذي كان .

وهناك الاتجاه الآخر ، وهو الأشد راديكالية ، وهو ما يمكن تسميته بالاتجاه بعد البنيوى . ويضيف هذا الاتجاه رؤية ترى أن الفاعل الفرد البرجوازي ينتمي إلى الماضي البائد ، بل يعد خرافة ، بل لم يكن له وجود أصلا . وليس هناك فاعل مستقل من ذلك النوع ، بل إن هذا الكيان ليس إلا

غموضاً فلسفياً وثقافياً يسعى إلى إقناع الناس بأنهم «كانت لهم» فواعل فردية و «كانت لهم» كيانات ذاتية متميزة .

ليس من المهم في هذا الموضع أن نقرر أي الاتجاهين على حق . فما ينبغي استنتاجه من كل ذلك هو وجود مأزق جمالي ، لأن تجربة الذات المتفردة وايديولوجيتها ، تلك التجربة وتلك الايديولوجية اللتان شكلتا التطبيق الأسلوبي للحداثة الكلاسيكية ، لو كانتا انتهيتا ولم يعد لهما ضرورة ، إذن فمهمة الفنان والأديب في العصر الحاضر لم تعد واضحة . والأمر الواضح هو أن النماذج القديمة ، من قبيل بيكاسو وبروست وإليوت ، لم تعد لها جدوى ، حيث لم يعد هناك من يتميز بذلك العالم الخاص الفريد وذلك الاتجاه المتميز . ولعل هذا ليس مجرد مسألة «نفسية» ، إذ علينا أن نأخذ في الاعتبار الأهمية الكبرى لفترة سبعين أو ثمانين عاما من الحداثة الكلاسيكية نفسها . كما أن أدباء العصر الحاضر وفنانيه لن يتمكنوا مرة أخرى من ابتكار أساليب جديدة وعوالم أخرى تم ابتكارها بالفعل . وليس هناك سوى عدد محدود من عمليات التركيب والتوفيق في ما بين الأساليب . أما الأساليب الفريدة ، فتم ابتكارها وقضي الأمر . وهكذا ، فإن التراث الجمالي الحداثي برمته ، كما أشار ماركس في سياق آخر ، لايزال رابضاً كالكابوس على عقول الأحياء رغم أنه مات في العصر الحاضر .

وهنا تبرز المعارضة الأدبية والفنية من جديد . ففي عالم لم يعد للابتكار الأسلوبي فيه مكان ، فكل ما يتبقى هو محاكاة الأساليب والاتجاهات الميتة وارتداء أقنعة أساليب ترقد في متاحف الخيال . لكن هذا مؤداه أن الفن

المعاصر أو ما بعد الحداثي سيكون عن الفن ذاته بطريقة جديدة . بل معناه أن إحدى رسالاته الجوهرية ستتضمن الفشل المؤكد للفن والجمال ؛ فشل كل جديد ، والأسرار وراء قضبان الماضى .

● الحنين للماضى

نظرا لأن كل ما ناقشناه يبدو مجرداً ، فلابد أن أقدم أمثلة أحدها ماثل أمامنا لدرجة أننا نادراً ما نربط بينه وبين مختلف التطورات التي طرأت على الفن الرفيع الذي نحن بصدده . إن هذه المعارضة الأدبية والفنية لا يعد تطبيقها من قبيل الثقافة الرفيعة ، بل يعد ضمن أسوار الثقافة الجماهيرية . وتعرف بصورة عامة باسم «الحنين للماضى» ، وهو ما صدق الفرنسيون في تسميته «la mode retro» . وتتكون هذه المعارضة الأدبية والفنية في إطارها الضيق من أفلام تتناول الماضي ولحظات زمنية معينة منه . وكان من أوائل أفلام هذا الجنس الفني (إن صحَّ التعبير) فيلم «*النقش الأمريكى*» (American Graffiti) للوكاش والذي ظهر عام ١٩٣٧ ليصور مناخ الولايات المتحدة في الخمسينيات بكل سماته الأسلوبية ؛ أى الولايات المتحدة في حقبة ايزنهاور . وفي فيلم بولانسكى العظيم بعنوان «*الحي الصينى*» (Chinatown) ، عُرضت صورة مماثلة لفترة الثلاثينيات ، وهو ما فعله فيلم لبرتولوتشي أيضا بعنوان «*الممتثل*» (The Conformist) في السياق الإيطالى والأوربى في نفس تلك الحقبة ، وهى حقبة الفاشية في إيطاليا وما إلى ذلك . ويمكننا أن نعدد أمثلة لا حصر لها عن أفلام تناولت تلك الفترة . فلماذا نطلق عليها اسم «معارضة فنية»؟ ألا تندرج هذه الأفلام ضمن قائمة

الأفلام التاريخية ، تلك النوعية التي يمكن الحديث عنها من خلال استقراء ذلك الشكل الآخر الشهير والمعروف بالرواية التاريخية؟

إن لديّ من المبررات ما يكفي لكي أرى أننا في حاجة إلى تصنيفات جديدة ندرج فيها هذه النوعية من الأفلام . ولكن ينبغي عليّ بداية أن أضيف بعض حالات تخرج عن القياس . فإذا افترضنا أن فيلم «حرب *النجوم*» يندرج ضمن أفلام الحنين للماضي ، فما معنى ذلك؟ أعتقد أننا نتفق أن هذا الفيلم لايعدُّ فيلماً تاريخياً يتناول ماضينا بين المجرات الكونية . بعبارة أخرى ، إن من أهم التجارب الثقافية التي مرت بها الأجيال التي عاشت في الثلاثينيات وحتى الخمسينيات كان ذلك المسلسل الذي كان يعرض في أيام السبت في فترة بعد الظهر ويتناول أشرار الكواكب الأخرى والأبطال الأمريكيين الذين يتعرضون للضغوط ولأشعة الموت ، وكانت الحلقات المثيرة التي تنتهي نهاية غامضة تؤجل ليوم السبت التالي . وجاء فيلم «حرب *النجوم*» ليعيد ابتكار مثل هذه المسلسلات لأنها بادت وانقضت منذ فترة . وبعيداً عن النظر إلى «حرب *النجوم*» باعتباره صورة هزلية بلا هدف ضمن هذه الأشكال التي ماتت في الوقت الحاضر ، نجد أنه يُرضي نزعة حنين إلى هذه الأشكال الميتة . إنها عملية معقدة حيث يمكن للأطفال والمراهقين أن يستمتعوا بالمغامرات استمتاعا مباشرا ، في حين يستطيع جمهور الكبار أن يشبع رغبة وحنيناً عميقاً للعودة إلى ذلك العهد الماضي ومعايشة أجوائه الجمالية الغريبة القديمة من جديد . وهكذا ، فإن هذا الفيلم يعتبر فيلما تاريخيا أو ينتمي إلى نوعية أفلام الحنين للماضي

مجازا . فعلى عكس فيلم «*النقش الأمريكى*» ، نجد أنه لا يعيد ابتكار صورة من الماضي في إجماله الحي ؛ بل يحاول أن يوقظ إحساساً بالماضي مرتبطاً بتلك الأعمال الفنية المتميزة التي تنتمي إلى عصر مضى من خلال ابتكار ملمس هذه الأعمال وروحها . في الوقت نفسه ، نجد أن فيلم «*لصوص التابوت المفقود*» (The Raiders of the Lost Ark) يحتل مكاناً وسطاً في هذا الصدد . فهو على مستوى من المستويات فيلم عن حقبة الثلاثينيات والأربعينيات ، لكنه في واقع الأمر ينقل إلينا تلك الحقبة مجازاً من خلال حكاياته ومغامراته المتميزة (التى لم تعد تنتمي إلينا) .

ولننتقل الآن إلى حالة أخرى من حالات الخروج على القياس قد تساعد على تعميق فهمنا لنوعية أفلام الحنين بصورة خاصة وللمعارضة الفنية بصورة عامة . وهذه الحالة تتعلق بفيلم حديث بعنوان «*حرارة الجسد*» (Body Heat) يعدُّ نوعًا من الإحياء لفيلم «*ساعى البريد يدق الباب مرتين دائما*» (The Postman Always Rings Twice) أو لفيلم «*الوقاية المزدوجة*» (Double Indemnity) يعدُّ الانتحال الضمنى والمراوغ للحبكات القديمة سمة أخرى من سمات المعارضة الفنية بالطبع) . ولا يعتبر فيلم «*حرارة الجسد*» من أفلام الحنين من الناحية الفنية ، لأن أحداثه تقع في فترة معاصرة في قرية صغيرة بفلوريدا بالقرب من ميامي . ومن ناحية أخرى ، فإن هذه المعاصرة الفنية تتسم بالغموض إلى أقصى درجة . فقد دونت العناوين فيه على نسق ينتمي إلى الثلاثينيات ، مما يؤدي إلى إحياء ردِّ فعلٍ هو أقرب إلى الحنين (أولاً إلى فيلم «*الحى الصينى*» ثم إلى فترة تاريخية لاحقة له) . كما أنَّ

أسلوب البطل نفسه يتسم بقدر من الغموض . فالممثل وليام هيرت يعد نجماً جديداً ، إلا أنه لا يتصف بالأسلوب المتميز للجيل السابق من كبار النجوم من أمثال ستيف ماكوين أو حتى جاك نيكلسن . ويمكن القول إن شخصيته ها هنا تعد مزيجاً من سماتهم في دور قديم من تلك الأدوار التي ارتبطت بصورة عامة بكلارك جيبل . من ثم ، فإن كل ذلك يعطى إحساساً قديماً باهتاً . ويبدأ المشاهد في التساؤل عن سبب وضع هذه القصة وأحداثها في قرية صغيرة من قرى فلوريدا رغم اتصالها بالحضارة . وبعد برهة ، يبدأ المشاهد في إدراك أن القرية الصغيرة لها وظيفة استراتيجية شديدة الأهمية . فهي تسمح للفيلم بأن يستغنى عن معظم الرموز والإشارات التي يمكن أن تربط بينها وبين العالم المعاصر أو المجتمع الاستهلاكى أو العالم المادي للرأسمالية المتأخرة . إذن فالأشياء من الناحية الفنية تنتمى إلى الثمانينيات في هذا الفيلم (من سيارات وما إلى ذلك) ، الا أن كل شئ في الفيلم يساعد على إضفاء غشاوة على هذه الرموز التي تشير إلى العالم المعاصر ويجعلنا نستقبل العمل على أنه من نوعية الحنين للماضى باعتباره حكاية تروى في فترة من الماضي لا يمكن تحديدها أوتكمن وراء التاريخ . وأرى من جانبي أن هناك دلالة ما تكمن وراء العثور على نفس أسلوب أفلام الحنين للماضى ، وهو يغزو ويحتل الأفلام التي يتم إنتاجها حاليا وتدور أحداثها في جو معاصر ، وكأننا عجزنا عن تركيز الحاضر ، وكأننا فشلنا في تقديم عرض جمالي فني عن تجربتنا الراهنة . ولكن لو كان الأمر كذلك ، فهو إدانة رهيبة للرأسمالية الاستهلاكية ذاتها أو ربما كان على أقل تقدير عرَضا

مرَضياً مزعجاً لمجتمع عجز عن معالجة الزمن والتاريخ .

ونعود الآن إلى مسألة سبب الاختلاف بين أفلام الحنين أو المعارضة الفنية وبين الرواية التاريخية أو الفيلم التاريخي الأقدم (وينبغي أن نذكر في هذه المناقشة المثال الأدبي الأكبر من كل ذلك في رأيي ، وهي روايات دوكتورو (E. L. Doctorow) بجوها الذي ينتمي إلى مطلع القرن ، كما في رواية «موسيقى *الراجتايم*» «Ragtime» ، أو فترة الثلاثينيات كما في رواية «*البحيرة الساذجة*» «Loon Lake» . إلا أن هذه الروايات في نظري هي روايات تاريخية في ظاهرها فقط . فالأديب دوكتورو فنان جاد ويعد أحد الروائيين اليساريين الحقيقيين القلائل العاملين اليوم . ولا يعد اغماطا لحقه ان قلنا أن قصصه لا يمثل ماضينا التاريخي بقدر ما يمثل أفكارنا وما نختزنه في أذهاننا من صور لذلك الماضي) . إن الإنتاج الثقافي تم اقتياده وإعادته إلى داخل الذهن وإلى داخل الذات الأحادية التي لا تستطيع النظر إلى ما هو خارج عينيها مباشرة إلى العالم الواقعي . بل يجب أن تتعقب صورها الذهنية عن العالم على جدران سجنها كما في كهف أفلاطون . ولو كانت هناك أية واقعية باقية ها هنا فهي «واقعية» ناجمة عن صدمة شعورية بذلك السجن والقيد وإدراك أننا كُتب علينا أن نسعى إلى الماضي التاريخي من خلال صورنا الشعبية والذهنية عن ذلك الماضي ، وهو ما سيظل بعيد المنال إلى الأبد .

● ما بعد الحداثة والمدينة

والآن وقبل أن أحاول أن أقدم نتيجة أكثر إيجابية ، أود أن أحدد معالم

التحليل لبناء ينتمي إلى ما بعد الحديث أو عمل لا يمثل تلك العمارة بعد الحديثة التي اشتهر بها روبرت فنتوري وتشارلز مور ومايكل جريفز وفرانك جيرى . إلا أنها تقدم في رأيي دروساً هامة عن أصالة الفراغ بعد الحداثي . وأعتقد أننا ها هنا في حضرة شيء يشبه التحول في المكان نفسه ، وأننا نحن أنفسنا ، أي الذوات التي تواجدت في هذا الفراغ الجديد ، لم نكن على نفس سرعة ذلك التحول . وهناك تحول في المفعول لا يصاحبه أي تحول موازٍ في الفاعل . فنحن لا نملك بعد معدات إدراكية تواكب هذا «الإفراط الفراغى» (hyperspace) كما يحلو لي أن أسميه ، مما يرجع في جزء منه إلى أن عاداتنا الإدراكية تكونت في ذلك النوع القديم من المكان الذي أسميته «فراغ الحداثة العليا» . إذن فالعمارة الجديدة ككثير من المنتجات الثقافية الأخرى التي تضمنتها إشاراتي السالفة تمثل حاجتنا إلى تنمية أعضاء جديدة تطور مراكز الحس عندنا إلى أبعاد جديدة لا نستطيع تصورها الآن ، وقد لا نصل إليها أبدا .

● فندق «بونافنتور»

إن المبنى الذي سأصف سماته في السطور التالية هو فندق «بونافنتور» (Bonaventure) الذي شيده في وسط مدينة لوس أنجيليس الجديد المهندس المعماري جون بورتمان والذي بنى بالإضافة إليه العديد من فنادق هيات ريجنسى ومبنى «بيتش ترى» بأتلانتا ومبنى «رينيسانس» بديترويت . وقد ذكرت الجانب الشعبي من الدفاع البلاغي عن ما بعد الحداثة في مواجهة تزمت الصفوة في اتجاهات الحداثة المعمارية الكبرى . بعبارة أخرى ، هناك

تأكيد عام على أن هذه المباني الجديدة تعد أعمالا شعبية من ناحية ، وأنها تحترم محلية نسيج المدن الأمريكية من ناحية أخرى . أى أنها لا تحاول إضافة أية لغة مختلفة أو متميزة أو راقية أو مثالية جديدة إلى النظام التجارى المبهرج للمدينة المحيطة ، وهو ما قامت به الأعمال الكبرى والآثار العظيمة التي تنتمي إلى الحداثة العليا . بل سعت على العكس من ذلك إلى التحدث بنفس تلك اللغة وإلى استخدام معجم مفرداتها ونحوها الذي «تعلمته من لاس فيجاس» .

إن فندق بونافنتور لپورتمان يؤكد على هذا الزعم . فهو مبنى شعبى يزوره أهالى البلاد والسائحون بحماس بالغ (ولو أن المباني الأخرى التي صممها پورتمان تعد أكثر نجاحا في هذا الصدد) . أما إضفاء الصبغة الشعبية على نسيج المدينة ، فهو مسألة أخرى وهي ما سنبدأ به . هناك ثلاثة مداخل لفندق بونافنتور ، وليس منها ما يشبه تلك الظلة الزجاجية التي تعلو المداخل في المباني القديمة والتي كانت تظلل الداخل من شوارع المدينة إلى قلب المبنى فيما مضى . كما تبدو مداخله وكأنها مداخل جانبية أو خلفية . وتؤدي الحدائق الخلفية إلى الدور السادس من الأبراج ، وعليك أن تهبط طابقاً واحداً لكى تجد المصعد الذي يحملك إلى بهو الفندق . وفي الوقت نفسه ، فإن المدخل الذي يحسبه المرء الباب الرئيسي ، وهو المدخل المطل على شارع فيجيروا ، يؤدي بك وبحقائبك وبكل ما معك إلى شرفة الطابق الثانى ، ومنه يمكنك أن يقلك المصعد إلى مكتب الاستقبال الرئيسي بأسفل . وستجد المزيد من هذه المصاعد والمهابط في طريقك . وما أود أن

أشير إليه في ما يتعلق بهذه المداخل التي تفتقر لأي شئ يميزها ، هو أنها تبدو وقد فرضتها نوعية جديدة من إحكام غلق المساحة الداخلية للفندق نفسه .

وأعتقد أن فندق بونافنتور ومعه عدد من العمائر بعد الحديثة المتميزة من قبيل «بوبورج» (Beaubourg) في باريس أو مجمع «ايتون» (Eaton Centre) بتورنتو يوحي بأنه حيز متكامل ؛ عالم كامل ؛ شبه مدينة مصغرة . من ثم ، فإن مدينة بونافنتور المصغرة لپوتمان ما كان ينبغى أن تكون لها مداخل على الإطلاق مادام المدخل هو ذلك الشق الذي يربط المبنى ببقية المدينة المحيطة به ؛ لأنه لا يريد أن يكون جزءا من المدينة ؛ بل يريد أن يكون نداً لها أو بديلا عنها أو تعويضا عنها . أى أن المدخل تدنى إلى مرتبته الوظيفية الدنيا . لكن هذا التحلل وفك الارتباط مع المدينة يختلف تماماً عنه في الآثار العظيمة ذات «الطراز الدولى» . فعملية فك الارتباط فيه عنيفة وملحوظة ولها أهمية رمزية حقيقية جدا . إذن فهذا الفندق «يسمح باستمرارية صورة المدينة المنهارة في كيانه» ولا يرغب في إحداث أية تأثيرات أو تحولات يوتوبية في ذاته .

هذا التشخيص في نظرى يؤكد عليه زجاج المرايا الذي يغطى بونافنتور والذي سأفسره الآن تفسيرا يختلف عن تفسيري له منذ برهة حين نظرت إلى ظاهرة المرآة العاكسة على أنها تطوير لتقنية توليدية . وأجدنى الآن تحدونى الرغبة في التأكيد على الطريقة التي يعلن بها الغطاء الزجاجي العاكس عن رفضه للمدينة خارجه ، وهو اشمئزاز له ما يماثله في تلك النظارات الشمسية العاكسة التي تمنع من يتحدث إليك من رؤية عينيك ،

وبالتالي ، تمكنك من تحقيق درجة من العدوانية تجاه الآخر والسيطرة عليه . ومن ناحية أخرى ، فإن الغطاء الزجاجي العاكس يحقق فصلاً غريباً بين بونافنتور وبين كل ما حوله حتى أنك إذا ما حاولت أن تنظر إلى الجدران الخارجية للفندق ، فلن ترى الفندق نفسه ؛ بل سترى صورا شائهة لكل ما يحيط به .

أما بالنسبة للمصاعد والمهابط وغرام پورتمان بها ، فقد أطلق عليها الفنان اسم «أعمال نحتية دينامية عملاقة» ، وهي في الحقيقة تضفي لمسة إثارة على الفندق من الداخل ، وخاصة في فنادق هيات حيث تأخذ في الصعود والهبوط بصورة مستمرة . وفي ضوء هذا التميز المتعمد ، أعتقد أن المرء يجب أن ينظر إلى هذه المركبات كشيء يزيد قليلا عن مجرد وظائف ومكونات هندسية . على أية حال ، فنحن نعلم أن النظرية المعمارية الحديثة بدأت تستعير من التحليل الروائي في مجالات أخرى ، وتحاول أن ترى مساراتنا الجسمانية خلال هذه المباني على أنها حكايات أو قصص واقعية أو على أنها طرق دينامية ونماذج قصصية مطلوب منا نحن الزوار أن نَفِي بها ونكملها بأجسادنا وتحركاتنا . ورغم ذلك ، فإننا في بونافنتور نجد تكريساً جدلياً لهذه العملية . وأعتقد أن المصاعد والمهابط ها هنا تحل محلَّ الحركة ، بل تشير إلى ذاتها كرموز عاكسة جديدة للحركة (وهو ما سيتضح حين نأتي إلى مسألة ما يتبقَّى من الأشكال القديمة للحركة في هذا المبنى وأشهرها عملية السير ذاتها) . وهنا نجد أن التجوال الروائي يتأكد ويتحول إلى رمز وإلى شيء مادي وتحل محله آلة أو وسيلة نقل تصبح هي الدالة المجازية لتلك

النزهة القديمة التي لم يعد مسموحا لنا بأن نقوم بها بأنفسنا ، مما يعد زيادة جدلية في حدة النزعة الآلية التي تميز الثقافة الحديثة بأسرها .

وتصيبني الحيرة حين أصل إلى وصف الشيء نفسه ، أي تجربة الفراغ المكاني التي تمر بها حين تخطو إلى خارج هذه الأشياء المجازية إلى البهو بعموده المركزي الضخم ومن حوله بحيرة مصغرة ، ويحيط بكل ذلك أربعة أبراج سيمترية للنزلاء بمصاعدها ، وتحيط بها شرفات مرتفعة يتوجها سقف زجاجي أخضر عند الطابق السادس . وأعتقد أن مثل هذا الفراغ يجعل من المستحيل علينا أن نستخدم لغة الكتلة أو الأحجام من بعد ، لأن هذه الأحجام يستحيل فهمها . والحقيقة أن الحواف المعلقة تنتشر وتملأ هذا الفراغ الخاوي بحيث تصرف الانتباه بصورة مستمرة ومتعمدة عن الشكل الذي كان يفترض أن تتخذه ؛ في حين أن هناك نشاطا دؤوبا يعطي الإحساس بأن الخواء ها هنا مملوء تماما وأنه عنصر أنت نفسك مغمور فيه . فأنت في هذا الفضاء المفرط في خوائه مغمور حتى أذنيك وبكل كيانك . وإذا كنت تظن قبل ذلك أن كبت العمق الذي سبق لي أن تناولته في حديثي عن الرسم أو الأدب بعد الحديث يصعب تحقيقه في العمارة نفسها . فلعلك الآن مستعد للنظر إلى هذا الانغمار المحير على أنه النظير الشكلي في الوسط الجديد .

لكن المصاعد والمهابط أيضا تعد في هذا السياق أضدادا جدلية . ولعله من الممكن أن نقول إن الحركة «المجيدة» للمصاعد ذات الشكل الجندولي تعدُّ أيضا تعويضا جدليا عن فضاء الردهة المملوء . فهي تتيح لنا فرصة الدخول

في تجربة مكانية مختلفة تمام الاختلاف ، ولكنها تكمل ما حولها ، وهي تجربة الانطلاق إلى أعلى بسرعة القذيفة لتخترق السقف وتتجه نحو الخارج بحذى أحد الأبراج السيمترية الأربعة ، بينما تمتد مدينة لوس أنجيليس في الخارج أمام أعيننا بمناظرها المبهرة ، بل المزعجة . ولكن حتى هذه الحركة الرأسية محكومة . فالمصعد يحملك إلى إحدى هذه الردهات الدوارة التي تدور بك وأنت جالس في حالة سلبية تتلقى مشهداً تأملياً للمدينة نفسها ، والتي تكون حينئذ قد تحولت إلى صور عبر النوافذ الزجاجية التي تنظر منها .

ونعود إلى الفراغ المركزي للبهو (مع ملاحظة أن غرف الفندق مهملة في هذا المشهد ، والدهاليز في الأجزاء السكنية لها أسقف منخفضة ومظلمة وصممت بصورة عملية جدا لدرجة الكآبة ، ويمكن للرائي أن يستشف أن الغرف تتميز بذوق في غاية الرداءة) . فالمنحدر مفاجيء وحاد ويهبط عموديا خلل السطح ، ويسقط في بركة الماء . أما ما يحدث لك حين تصل إلى هناك ، فهو يبدو وكأنه ثأر ينتقم به الفراغ ممن لا يزالون يحاولون السير فيه . ونظرا للسيمترية المطلقة للأبراج الأربعة ، فمن المستحيل أن تجد طريقك بسهولة في هذا البهو . وأضيفت مؤخرا تحديدات لونية وإشارات إرشادية في محاولة مؤسفة للتعويض . والنتيجة العملية لهذا التغير المكاني ، ورطة مشينة لأصحاب البوتيكات في مختلف الشرفات . فكان من الواضح منذ أن تم افتتاح الفندق عام ١٩٧٧ أنه لم يكن هناك من يستطيع أن يصل إلى هذه البوتيكات أو أن يعثر عليها . وحتى إن استطعت

أن تعثر على البوتيك الذي تقصده ، فإنك تعد من المجدودين إن استطعت أن تصل إليه مرة أخرى ؛ وبالتالي ، فقد أصيب مستأجرو هذه البوتيكات باليأس وهبطت أسعار بضائعهم بصورة ملحوظة . وإذا ما تذكرنا أن پورتمان رجل أعمال بالإضافة إلى مهنته كمهندس معمارى وفنان رأسمالى كبير ، فلن يكون بوسعك سوى أن تشعر بشيء من تعمد الظلم .

ونأتى الآن إلى هدفي الرئيسي في هذا المقال ، وهو أن هذا التحول الأخير في الفراغ المكانى - أو المغالاة الفراغية التي تنتمي إلى ما بعد الحديث - نجح في تجاوز قدرات الجسم البشري الفردي على تحديد مكانه وإدراك ماهية ما يحيط به والوقوف على وضعه بالنسبة لعالم خارجى ما . وسبق أن أشرت إلى هذه النقطة التي تفصل بين الجسم والبيئة المبنية المحيطة به والتي تعد بالنسبة للذهول الأوّلي في الحداثة القديمة كالفارق بين سرعة مركبة فضائية وسرعة سيارة يمكن أن تمثل رمزاً لهذه الورطة الحادة ، وهى عجز عقولنا في الوقت الحاضر على الأقل عن رسم خريطة لشبكة الاتصال الكونية متعددة الجنسيات واللا مركزية التي نجد أنفسنا أسرى لها كفواعل فردية .

● **الآلة الجديدة**

بقدر ما يساورني القلق ألا يتم فَهْمُ الفراغ عند پورتمان على أنه شيء استثنائي أو متخصص في تزجية أوقات الفراغ على غرار ملاهي ديزني لاند ، فإنى أود أن أضع هذا الفراغ المكاني اللطيف المسلّي (والمذهل) الذي يزجي أوقات الفراغ جنباً إلى جنب مع شبيه له في مجال مختلف تماما ، وهو فراغ الحروب بعد الحديثة ، وخاصة كما يصورها مايكل هر في كتابه

القيم عن تجربة فيتنام وعنوانه «التقارير» (Michael Herr, The Dispatches) .

ولا يزال التجديد اللغوي في هذا الكتاب يمكن اعتباره ضمن ما بعد الحديث على أساس استخدامه لقائمة من الأساليب اللغوية العصرية وأبرزها لغة الروك ولغة الزنوج . إلا أن إدماج هذه الأساليب اللغوية أملته مشكلات المضمون . فهذه الحرب الرهيبة التي تنتمي إلى ما بعد الحداثة لا يمكن سرد قصتها بأي نموذج من النماذج التقليدية للروايات أو الأفلام الحربية . ويعد شرح بنيامين لبودلير ووصفه لنشأة الحداثة من تجربة جديدة لتكنولوجيا المدينة التي تفوق كل عادات الإدراك الجسمانية القديمة وصفاً عتيقاً انقضى زمانه إذا ما قورن بهذه الطفرة الكمية المهولة والجديدة في الشعور بالاغتراب التكنولوجي :

«كان مجندا من الناجين عدة مرات من براثن الموت . كان ابنا من أبناء الحرب الحقيقيين . ففي ما عدا مرات نادرة ، كان النظام مستعدا لترحيلك إذا كانت هذه رغبتك عندما تشعر بالوحدة أو بالغربة . وفي سبيل البقاء على قيد الحياة ، كانت الحرب من خيارات الحياة كأي شيء غيرها . لأنك كنت تود أن تراها عن كثب . وبدأت الأمور على ما يرام ، إلا أنها تغيرت بعد قليل . لأنك كلما سرت رأيت أكثر ، وكلما رأيت زادت فرص اقترابك من الموت ، وكلما زادت فرص اقترابك من الموت ، زادت قدرتك على احتمال الحياة يوما بيوم مكتفيا بالبقاء على قيد الحياة . كان بعضنا يحوم حول ميدان القتال كالمجانين إلى أن عجزنا عن تحديد الوجهة التي يحملنا إليها هروبنا . كانت الحرب شاملة وفي كل مكان ؛ كنا أحياء نَفِرُّ إلى داخل جلودنا كما لو كان هناك من يطاردنا . وفي الأشهر التي تلت عودتي ، أخذت مئات الطائرات المروحية التي طرت بها تتجمع معاً إلى أن شكلت كائنا خرافيا . وكان هذا المنظر هو أجمل منظر رأيته : طائرة إنقاذ وطائرة مقاتلة وطائرة إمدادات ، يمين ، شمال ، بشر وحديد ساخن وزيوت ، برودة وعودة إلى الدفء من جديد ، أغاني الروك تسمعها من ناحية ، وطلقات الرصاص تصم أذنيك من ناحية أخرى ؛ وقود ، حرارة ، حياة ، موت ، الموت بعينه ، ولا نراه

دخيلا أو غريبا» .[1]

فى هذه الآلة الجديدة التي لا تمثل الحركة كما في آلية القاطرة أو الطائرة في الحداثة القديمة نجد شيئا من غموض الفراغ بعد الحداثي الجديد مركزا .

● جماليات المجتمع الاستهلاكى

فى ختام مقالى هذا ، ينبغى أن أحاول أن أحدد علاقة الإنتاج الثقافي بهذا النمط من الحياة الاجتماعية في هذه البلاد اليوم . وحان الوقت أيضا لكى أعرب عن اعتراضي المبدئي على مفاهيم ما بعد الحداثة من النوع الذي حددت معالمه ها هنا ، وهو أن كل السمات التي أحصيناها ليست جديدة أبدا بل هي حداثة متميزة أو ما قد نطلق عليه حداثة عليا . ألم يكن توماس مان مهتما بفكرة المعارضة الفنية والأدبية؟ ! وأليست بعض فصول «*أوليسس*» بعينها هي أوضح فهم لها؟ ! ألا يمكن إدراج فلوبير ومالارميه وجرترودستاين في وصف الصفة الوقتية بعد الحداثية؟ ! وما هو الجديد في كل ذلك؟ وهل نحن في حاجة حقاً إلى مفهوم «ما بعد» الحداثة؟

إن أية إجابة على هذا السؤال ستؤدي إلى اثارة قضية التقسيم الزمنى برمتها وقضية وضع المؤرخ - الأدبي أو غيره - لفاصل بين فترتين مختلفتين . ويجب في هذا الموضع أن أكتفي بالقول بأن الفواصل الجذرية بين الفترات الزمنية لا تتضمن تغييرات جذرية في المضمون ؛ بل تشمل إعادة بناء عدد معين من العناصر التي عرضت لنا . فالخصائص التي كانت ثانوية في فترة سابقة أو في ظل نظام سابق ، تتحول الآن إلى خصائص سائدة ورئيسية ، والسمات التي كانت لها الغلبة يوما ، تتراجع إلى مرتبة

ثانوية . لذا ، فإن كل ما وصفناه ها هنا يمكن أن نصادفه في حقب سابقة وخاصة في إطار الحداثة الحقة . وأهدف من ذلك إلى القول بأن هذه الأشياء ظلت ثانوية حتى يومنا هذا أو تعد سمات ثانوية للفن الحداثي ، وهي خصائص هامشية وليست محورية ، وإننا نخرج بشيء جديد عندما تتحول هذه السمات وتصبح هي السمات الرئيسية للإنتاج الثقافي .

لكنني يمكن أن أناقش هذه المسألة بصورة أكثر وضوحا بالتحول إلى العلاقة بين الإنتاج الثقافي والحياة الاجتماعية بصورة عامة . كانت الحداثة القديمة أو الكلاسيكية تعد فناً معارضاً . فقد ظهرت في أحضان مجتمع الأعمال والتجارة في عصره الذهبي كأداة لفضح جماهير الطبقة المتوسطة ومهاجمتها باعتبارها تتسم بالقبح والبوهيمية والشهوانية . كانت شيئا يصلح للفكاهة (إذا لم يتم استدعاء الشرطة لمصادرة الكتب أو تشميع المعارض) . كانت هجوماً على الذوق السليم وعلى كل ما هو متعارف عليه أو حسب وصف فرويد وماركوس بمثابة تحدى استفزازي للواقع السائد أو مجتمع الطبقة المتوسطة في أوائل القرن العشرين . فلم تكن الحداثة بصورة عامة راضية كلَّ الرضا عن طراز الأثاث الفيكتورى المبهرج أو عن الغرائب الأخلاقية الفيكتورية أو عن أعراف المجتمع الراقى . أى أنه مهما كان المضمون السياسي الواضح لاتجاهات الحداثة العليا ، فإن هذه الاتجاهات الحداثية تعد خطيرة ومدمرة في إطار النظام القائم .

وإذا عدنا إلى الوقت الحاضر ، يمكن أن ندرك ضخامة التغيرات الثقافية التي طرأت . فنجد كلاً من بيكاسو وجويس وقد زالت عنهما صفة غرابة

الأطوار وإثارة النفور . بل تحولا إلى نموذجين كلاسيكيين يتسمان في نظرنا جميعا بقدر كبير من الواقعية . وفي الوقت نفسه ، لا يكاد المجتمع العصرى يجد شيئا يصعب احتماله أو قبوله ، سواء في شكل الفن المعاصر أو في مضمونه إلا القليل . فالمجتمع يتقبل أشد أنماط هذا الفن إزعاجا كموسيقى «پَنك روك» (Punk rock) مثلا أو ما يسمى بالمواد الإباحية دون تردد أو عناء ؛ وكلها أشكال تحظى بقدر كبير من النجاح التجاري ، على عكس الحال بالنسبة لمنتجات الحداثة العليا القديمة . لكن هذا معناه أنه حتى لو كان الفن المعاصر يتميز بنفس السمات الشكلية التي اتسمت بها الحداثة القديمة ، فقد غير موقفه بصورة جذرية في إطار ثقافتنا الراهنة . إذ يعد إنتاجنا السلعي ، وخاصة ملابسنا وأثاثنا ومبانينا وكل منتجاتنا مقيداً بالتغيرات التي تطرأ على كل طراز منها والتى تنبع من التجريب الفني . وإعلاناتنا مثلا مشبعة بما بعد الحداثة في كل الفنون ، ولا يمكن تصورها بدونها . ومن ناحية أخرى ، فإن كلاسيكيات الحداثة العليا تعد اليوم جزءا مما يسمى بالعرف السائد ، ويتم تدريسها بالمدارس والجامعات ، مما يعد تفريغا لها من كل قواها التدميرية السالفة . وتتوفر بها إحدى طرق تمييز الفاصل بين الفترات وتحديد تاريخ ظهور ما بعد الحداثة ، أى في الوقت الذي تحول فيه موقف الحداثة العليا وجمالياتها السائدة إلى الاستقرار والرسوخ في الحياة الأكاديمية وبالتالي تعد أكاديمية في نظر جيل جديد من الشعراء والفنانين التشكيليين والموسيقيين (فى الستينيات غالبا) .

ولكن يمكن للمرء أن يتوصل إلى الفاصل من الجهة الأخرى ويصفه على

ضوء فترات الحياة الاجتماعية الأخيرة . وكما سبق أن أشرت ، فقد وصل الماركسيون وغير الماركسيين على السواء إلى درجة الشعور العام بأن نوعاً جديداً من المجتمعات بدأ في الظهور في أعقاب الحرب العالمية الثانية (ويوصف بأنه مجتمع بعد صناعي أو مجتمع الرأسمالية متعددة القوميات أو المجتمع الاستهلاكي أو المجتمع الإعلامي وما إلى ذلك) . فظهور أنماط جديدة من الاستهلاك والتقادم الخاضع للتخطيط وتسارع أشكال الموضة وتغير الطرز وسيطرة الإعلانات والتليفزيون ووسائل الإعلام بصورة عامة ، واختراقها للمجتمع بصورة غير مسبوقة وزوال التوتر القديم بين القرية والمدينة والمركز والإقليم ليحل محله توتر المعيارية العالمية ، ونمو شبكات الطرق الضخمة وحلول ثقافة السيارات ، كلها سمات تنبئ بوجود فاصل جذري عن مجتمع ما قبل الحرب الذي كانت الحداثة العليا لا تزال تمثل قوة سرية فيه .

أعتقد أن ظهور ما بعد الحداثة يتصل بصورة وثيقة ببدء حقبة الرأسمالية المتأخرة والاستهلاكية أو متعددة القوميات الجديدة ، وأرى أن سماتها الشكلية تعبر بصور شتى عن المنطق العميق لهذا النظام الاجتماعي بعينه . ولا أستطيع أن أوضح تلك النقطة الا بالنسبة لموضوع رئيسى واحد وهو زوال أى إحساس بالتاريخ ، وهو الطريق الذي بدأ فيه نظامنا الاجتماعي المعاصر بأسره يفقد قدرته على الحفاظ على ماضيه ويبدأ يعيش حاضراً سرمدياً وفي حالة تحول أبدى يطمس التراث الذي كان على كل الكيانات الاجتماعية السابقة أن تصونه بصورة أو بأخرى . ولنتأمل استهلاك وسائل

الإعلام للأخبار وكيف يعتبر نيكسون وكيندي من الشخصيات التي تنتمي إلى الماضي البعيد في الوقت الحاضر . ويمكن القول إن وظيفة الإعلام الاخباري هي إحالة مثل هذه التجارب التاريخية القريبة العهد إلى زوايا الماضي وبأسرع صورة ممكنة . وبالتالي ، تصبح وظيفة نقل المعلومات الموكلة إلى وسائل الإعلام تهدف إلى مساعدتنا على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية .

فى هذه الحالة ، فإن سمتي ما بعد الحداثة اللتين أوضحتهما ها هنا ، وهما تحويل الواقع إلى صور وتفتيت الزمن إلى سلسلة من الحواضر السرمدية ، تصبح في توافق غير عادي مع هذه العملية . والنتيجة التي أتوصل إليها يجب أن تتخذ صورة سؤال يتعلق بالقيمة الخطيرة للفن الجديد . فهناك قدر من الاتفاق على أن الحداثة القديمة كانت تقف ضد مجتمعها وكانت توصف بالخطورة والسلبية والتدمير والمعارضة وما إلى ذلك من أوصاف . فهل يمكن وصف ما بعد الحداثة ومكانتها الاجتماعية بشيء من هذا القبيل؟ وقد رأينا أن ما بعد الحداثة تضاعف منطق الرأسمالية الاستهلاكية وتكرره وتدعمه بصورة من الصور . والسؤال الأهم هو هل تقاوم ما بعد الحداثة هذا المنطق بصورة أخرى؟ وهو سؤال يجب أن نبقيه مفتوحا دون إجابة.

***

هوامش

1 . Michael Herr, The Dispatches, (New York, 1977), pp. 8-9.

الرأسمالية الشعبية والثقافة الشعبية

١٤. ديفيد هارفى

من : «حالة ما بعد الحديث، بحث في جذور التغير الاجتماعى»*

أوضحنا في موضع آخر من هذا الكتاب أن مناقشة ما بعد الحديث وما بعد الحداثة تثير تساؤلات تتعلق بتطور الرأسمالية والثقافة . ويسهم ديفيد هارفى وايان تشيمبرز من بعده في المقالة التالية بدور في تحديد هذه النقاط ، وهو السبب الذي دعاني لكى أضم مقالتيهما معا في هذا الكتاب .

تعد هذه المقالة إيجازا للتحليل القيم الذي يقدمه هارفى في كتابه بعنوان «حالة ما بعد الحديث» (The Condition of Postmodernity) لتجربة جديدة في دمج المكان والزمان ، وهي تجربة من نتاج الرأسمالية المتأخرة . كما يقدم المقال ما توصل إليه من نتائج فحواها أن هذه المرحلة الثقافية أوشكت على نهايتها . ويعالج هارفي موضوع «ما بعد الحديث» كحالة تاريخية كما يفعل

* (Oxford, Basil Blackwell, 1989),pp 327 - 35, 356 - 9.

جيمسن ولكن بصورة أكثر دقة . وعلى عكس جيمسن ، فإن هارفي يشعر باستحالة تحليل مستويات هذا الموضوع بحيث يمكن التحرك خارجه ووراءه . ويتوصل إلى أن السطح العاكس لما بعد الحداثة قد تصدع مما يسمح بوجود زوايا جديدة ومناظير مختلفة . والسؤال عمن تمثله هذه المناظير . ويكمن العامل المؤثر في الآمال التي يعلقها هارفي على إيجاد أخلاقيات قائمة على أسس جديدة في المستقبل في الحركات الاجتماعية الجديدة والتوجهات المتغيرة نحو العرق والسلام والبيئة ، مما يعطيه الثقة في أن إعادة النظر في «المادية الجغرافية التاريخية» يساعد على تحقيق مشروع تنويري ذي توجه جديد .

إن هارفي يركز اهتمامه على الموضوعات الاقتصادية والجغرافية السياسية . وقد سبق أن تناولت بعض المقالات السابقة في هذا الكتاب أفلاما بعد حداثية . ورغم أن وصفه لهذه الأعمال بأنها «تصور» ما بعد الحداثة يذكرنا بنزعة ماركسية قديمة ، فإن دراسته برمتها تدل على معرفته الوثيقة وتحليله الزماني والمكاني المرن الذي تتطلبه هذه الحقبة الانتقالية من «ما بعد الماركسية» .

***

● ما بعد الحديث كحالة تاريخية

إن التطبيقات الجمالية والثقافية سريعة التأثر بالتجربة المتغيرة للزمان والمكان ، لأنها تجرُّ في أعقابها تكوين صور مكانية عن تدفق التجربة الإنسانية ، وهي دائماً ما تلعب دور الوسيط بين الكينونة والصيرورة . ومن

الممكن أن نكتب الجغرافيا التاريخية لتجربة المكان والزمان في الحياة الاجتماعية وأن نفهم التحولات التي مرا بها بالإشارة إلى الظروف المادية والاجتماعية . وسبق أن قدمت صورة تاريخية عن كيفية القيام بذلك في ما يتعلق بالعالم الغربي بعد النهضة . وكان بعدا الزمان والمكان هناك يخضعان بصورة مستمرة لضغوط دوران رأس المال وتراكمه وبلغت ذروتها بالإحباط وبنَوْبات يتمزق فيها اندماج الزمان بالمكان (خاصة إبان الأزمات الدورية التي نجمت عن زيادة نسبة التراكم والتي زادت منذ أواسط القرن التاسع عشر) .

إن ردود الأفعال الجمالية لظروف اندماج الزمان والمكان كانت على قدر من الأهمية منذ القرن الثامن عشر وما شهده من انفصال المعرفة العلمية عن الحكم الأخلاقي ، مما أدى إلى إيجاد دور متميز لها . ومن الممكن تقدير الثقة في عصر من العصور بقياس اتساع الفجوة بين التفكير العلمي والأخلاقي . ففي عصور الحيرة والشك ، يزداد التحول إلى الجماليات (بأية صورة من صورها) . ولما كانت مراحل اندماج الزمان والمكان توقع في الحيرة ، فلنا أن نتوقع أن يكون التحول إلى الجماليات وإلى قوى الثقافة باعتبارها تفسيرات للصراع النشط حادا بصورة ملحوظة في تلك الفترات . وتؤدي أزمات زيادة التراكم عادة إلى الحث على البحث عن حلول مكانية وزمانية ، وهو ما يؤدي بدوره إلى إيجاد إحساس طاغي بالاندماج الزماني – المكاني . لذا ، فلنا أيضا أن نتوقع لأزمات التراكم الشديد أن تتبعها حركات جمالية قوية .

كانت أزمة التراكم الشديد التي بدأت في أواخر الستينيات وبلغت ذروتها عام ١٩٧٣ أدت إلى هذه النتيجة تماما . فتغيرت تجربة الزمان والمكان وانهار الارتباط بين الأحكام العلمية والأخلاقية وحققت الجماليات انتصارا على الأخلاق باعتبارها بؤرة رئيسية للاهتمام الاجتماعي والفكري . وطغت الصور على السرد القصصي وحظي الزوال والتفتيت بأسبقية على المادة الخالدة والسياسة الموحدة ، وتحولت المناقشات عن مجال عرض الأسباب المادية والسياسية والاقتصادية إلى التفكير في تطبيقات ثقافية وسياسية مستقلة .

والصورة التاريخية التي أعرضها في هذا المقام تتضمن أن التحولات من هذا النوع ليست جديدة على الإطلاق وأن آخر أمثلتها يمكن التوصل إليه بالبحث المادي التاريخي . ويمكن بإيجاز أن نعتبر ما بعد الحداثة حالة تاريخية جغرافية من نوع ما . ولكن أي نوع من الحالات هذه وما الذي يعنينا في ذلك؟ هل هي حالة مرضية أم تنذر بثورة أشمل وأعمق في الشئون الإنسانية من تلك التي جرت بالفعل في الجغرافيا التاريخية للرأسمالية؟ نقدم في ما يلي صورة تجيب عن هذه التساؤلات .

● اقتصاد المرايا

«اقتصاد الدجل» و «اقتصاد المرايا» من التسميات التي أطلقها كل من جورج بوش وجون اندرسن على التوالي على برنامج رونالد ريجان الاقتصادي الهادف إلى إحياء اقتصاد ضعيف في الحملات الانتخابية التمهيدية للرئاسة عام ١٩٨٠ . وفي صورة رسمها عالم اقتصاد مغمور

يسمى «لافر» على ورقة ، يتضح أن خفض معدلات الضرائب كان مقدراً له أن يؤدي إلى زيادة حصيلة الضرائب (ولو إلى درجة معينة) لأنه يشجع على النمو ودعم الأساس الذي يتم عليه تقدير الضرائب . وهكذا كان يتم تبرير السياسة الاقتصادية التي اتبعت في سنوات حكم ريجان ؛ وهي السياسة التي حققت المعجزات بالمرايا ، ولو أنها خطت بالولايات المتحدة عدة خطوات نحو الإفلاس الدولي والدمار المالى . والشيء المحير والغريب أن مثل هذه الفكرة الساذجة كسبت أرضا ونجحت على الصعيد السياسى لفترة غير قصيرة . والأغرب أن ريجان أعيد انتخابه رغم أن كل استطلاعات الرأى أوضحت أن غالبية جمهور الناخبين الأمريكيين (بغضٍّ النظر عن غالبية أصحاب الأصوات ممن لم يدلوا بأصواتهم) لم يتفقوا معه حول كل قضايا السياسة الاجتماعية والسياسة الخارجية . والأغرب من هذا وذاك أن مثل هذا الرئيس استطاع أن يغادر منصبه وهو راكب على قمة موجة من التعاطف الشعبي رغم أن أكثر من عشرة من كبار أعضاء إدارته كانوا متهمين أو ثبت تورطهم في انتهاك خطير للاجراءات القانونية واحتقار مشين للمبادئ الأخلاقية . ولا شيء أدل على انتصار الجماليات على الأخلاقيات أكثر من ذلك .

إن بناء الصورة في السياسة ليس جديدا . فلطالما كان الاستعراض والخيلاء والظروف والسلوكيات وقوة الشخصية والبلاغة والمحسوبية جزءا من جو القوة السياسية وهالة السلطة . وظلت القدرة على شراء هذه الأشياء أو صنعها أو اكتسابها على درجة من الأهمية للحفاظ على تلك

القوة منذ مدة طويلة . الا أن هناك شيئاً تغيَّر نوعياً في هذا الصدد في العصر الحاضر . فقد تم توجيه عملية صبغ السياسة بالصبغة الإعلامية وجهة جديدة في المناظرة التلفزيونية بين كيندي ونيكسون ، وتم إرجاع فشل نيكسون على أثر هذه المناظرة التلفزيونية في انتخابات الرئاسة في نظر الكثيرين إلى الصورة المريبة التي ظهر بها ظله في الساعة الخامسة . وبدأت بعدها على الفور الاستعانة النشطة بشركات العلاقات العامة من أجل رسم الصورة السياسية وبيعها . ومن أحدث الأمثلة على ذلك رسم صورة ثاتشر وتوجهاتها على يد شركة ساتشي وساتشي الذائعة الصيت ، مما يدل على مدى اصطباغ السياسة الأوربية بالصبغة الأمريكية في هذا الصدد في الآونة الأخيرة .

إن انتخاب ممثل سينمائي سابق ، وهو رونالد ريجان ، ليحتل واحدا من أقوى المناصب في العالم ، أضفى بريقا جديدا على إمكانات قيام سياسة تلفزيونية تصنعها الصورة وحدها . فظهرت صورته التي تم بناؤها عبر سنوات عديدة من الممارسات السياسية ، ثم تم دعمها وتلميعها وتهذيبها بكل ما أوتي فن صناعة الصورة المعاصر من قدرات وخدع لتظهره في صورة الرجل القوي والحنون في آن معا ، فتشعر بأنه أحد أقربائك ، وتعرضه في هيئة رجل يحمل آمالاً عظيمة وإيماناً راسخاً بقوة أمريكا وعظمتها وحبها للخير . وخلقت هذه الصورة جواً سياسيا يفتن الجماهير . ويصف كارى مكوليامز المعلق السياسي المحنك ومحرر جريدة «نيشَن» هذه الصورة بعبارة «الوجه الحنون للفاشية» . وعُرف ريجان فيما بعد باسم

«الرئيس التيفال» لأنه ببساطة لم تلتصق به أية تهمة مهما بلغت صحتها من الاتهامات التي وجهت إليه . فاستطاع أن يرتكب خطأ وراء خطأ وجريمة وراء أخرى دون أن يتعرض لأية مساءلة أبدا . وأمكن نشر صورته سلاحا يصد عنه أي نقد يوجه إليه . لكن الصورة كانت تخفي وراءها سياسة متماسكة ؛ أولاً ، لطرد شبح هزيمة فيتنام عن طريق اتخاذ قرار حاسم بتأييد أي كفاح يناهض الشيوعية اسما في أي مكان في العالم (نيكاراجوا ، جرينادا ، أنجولا ، موزمبيق ، أفغانستان ، الخ) . ثانيا ، لزيادة العجز في الموازنة من خلال الإنفاق العسكرى وإجبار كونجرس متمرد على اجراء خفض وراء خفض على البرامج الاجتماعية التي أعلنت على أثر إعادة اكتشاف الفقر والتفرقة العنصرية في الولايات المتحدة في الستينيات .

كان هذا البرنامج المفتوح الذي أدى إلى توسيع الهوة بين الطبقات ناجحا في جزء منه . فأدى الهجوم على سلطة الاتحاد (وعلى رأسه هجوم ريجان الشرس على منظمي حركة المرور الجوي) والآثار التي ترتبت على تدمير عملية التصنيع والتحولات الإقليمية التي نتجت عن فترات السماح الضريبى وآثار زيادة البطالة التي تم تبريرها بأنها العلاج الصحيح للتضخم وكل التأثيرات الناجمة عن التصنيع الإنتاجى إلى التوظيف في قطاع الخدمات . كلها أشياء أدت إلى إضعاف مؤسسات الطبقة العاملة التقليدية إلى درجة مست معظم المواطنين . واجتاح الولايات المتحدة في عهد ريجان مدٌّ متصاعد من اللا مساواة الاجتماعية ، وبلغ أعلى درجاته في فترة ما بعد الحرب في عام ١٩٨٦ . ففي ذلك العام ، كان خُمس تعداد السكان ممن

كانوا يعيشون تحت خط الفقر قد تحسن نصيبهم من الدخل القومي ليصل إلى أعلى نقطة له وهي ٧ ٪ في أوائل السبعينيات ، ليجدوا أنفسهم وقد عادوا إلى مستوى ٤,٦ ٪ من جديد . وفي ما بين ١٩٧٩ و١٩٨٦ ، زاد تعداد الأسر الفقيرة التي تعول أطفالا بنسبة ٣٥ ٪ . وفي بعض المناطق الحضرية الضخمة كنيويورك وشيكاغو وبلتيمور ونيو أورليانز ، كان ما يزيد عن نصف تعداد الأطفال يعيشون في أسر تحقق دخولا تحت مستوى خط الفقر . ورغم زيادة نسبة البطالة التي كانت حوالى ١٠ ٪ حسب الأرقام الرسمية عام ١٩٨٢ ، تدهورت نسبة العاطلين ممن يتلقون اعانات فدرالية إلى ما لا يزيد عن ٣٢ ٪ ، وهو أدنى مستوى وصلت إليه في تاريخ الضمان الاجتماعي منذ بداية تأسيسه . وكانت زيادة نسبة التشرد تشير إلى حالة من الضياع الاجتماعي دلت عليها مواجهات عديدة قامت في معظمها على أساس عنصري أو عرقي . وتم تسريح مرضى الأمراض العقلية ليعودوا إلى المجتمع للعلاج . وكان مرضهم يرجع في معظمه إلى الرفض والعنف ، مما كان مجرد قمة جبل من الإهمال ترك ما لا يقل عن أربعين مليون نسمة من مواطني أغنى دولة في العالم بلا تأمين صحي من أي نوع . وإذا كان تم خلق فرص عمل بالفعل في حقبة ريجان فكان معظمها منخفض الأجور ومن نوعية الوظائف الخدمية غير المضمونة ، مما لم يكن كافياً أبدا لتحقيق توازن أمام نسبة التدهور في الأجور الفعلية من ١٩٧٢ إلى ١٩٨٦ ، والتي بلغت ١٠ ٪ . وإذا كانت دخول الأسر زادت ، فكان ذلك مؤشرا على زيادة دخول المرأة إلى سوق العمل .

أما بالنسبة للشباب والأغنياء والمتعلمين وأصحاب الامتيازات ، فما كانت الأمور لتكون أفضل من ذلك . فزاد نمو سوق العقارات والمال وخدمات رجال الأعمال الحرة بنفس درجة نمو «الأعداد الغفيرة» التي دخلت مجال تلميع الصور والمعارف والأنماط الثقافية والجمالية . وطرأت تحولات على القاعدة السياسية الاقتصادية ومعها ثقافة المدن بأسرها . ففقدت نيويورك تجارة الملابس التي اشتهرت بها وتحولت إلى إنتاج الديون ورؤوس الأموال المصطنعة بدلاً منها . نشر سكاردينو تقريرا في عام ١٩٨٧ في صحيفة نيويورك *تايمز* تحت عنوان «السنوات السبع الماضية» جاء فيه :

«أقامت نيويورك ٧٥ مصنعاً لإقامة آلات إنتاج الديون وتوزيعها ؛ هذه الأبراج المصنوعة من الجرانيت والزجاج وتشع في الليل . في حين عكف بعض من أبرع أبناء هذا الجيل على ابتكار أدوات جديدة للديون لكى تناسب كل احتياج يمكن تحيله من أوراق مالية وسندات وصكوك يتم تداولها اليوم كما كان يتم تداول سندات شركة ستاندارد للبترول ذات يوم» .

وكانت التجارة لا تقل نشاطا عن تلك التي سادت دائما . أما اليوم «فتقوم خطوط الهاتف بتسليم أموال العالم لكى يعاد مزجها كما لو كانت في مصنع للزجاجات . فيتم ضخها في حاويات مختلفة وتغلف ليعاد شحنها من جديد» . وأضخم صادرات نيويورك العينية في الوقت الراهن هي الورق الدشت . ويرتكز اقتصاد المدينة في الحقيقة على إنتاج رأس المال الوهمى الذي يتم اقراضه لموظفى شركات بيع العقارات ممن يعقدون الصفقات للموظفين المحترفين أصحاب الرواتب العالية وممن ينتجون رؤوس الأموال الزائفة . وعلى نفس النسق ، عندما تعطلت آلة لوس أنجيليس

لتلميع الصور ابان اضراب نقابة الأدباء ، أدرك الناس فجأة «الى أى حد تقوم بنيتهم الاقتصادية على أديب يحكى قصة لأحد المنتجين وأن تداعيات القصة (فى شكل صور) هي التي تدفع أجر الرجل الذي يقود السيارة التي تقوم بتوصيل الطعام الذي يأكله الناس في المطعم الذي يطعم الأسرة التي تصنع القرار الذي تبقى به عجلة الاقتصاد دائرة» . (تقرير كتبه سكوت ميل بصحيفة *اندبندنت* بتاريخ ١٤ يوليو ١٩٨٨) .

إن ظهور اقتصاد كازينو القمار هذا بكل ما يحتويه من مضاربات مالية وتكوين ثروات وهمية وأموال مصطنعة ليس لها دعم بأي نمو حقيقي في الإنتاج يساعد على توسيع الفجوة بين الأفراد . فهلت رأسمالية كازينو القمار على البلاد ووجدت كثرة من المدن الضخمة نفسها تسيطر على تجارة جديدة وقوية . وعلى «قفا» هذه الطفرة في الأعمال والخدمات المالية ، ظهرت ثقافة جديدة تماما تنتمي إلى طبقة محدثي النعمة بكل لوازم التحول إلى طبقة أرستقراطية واهتمام برأس المال الرمزي والأزياء والموضة والحياة الحضرية .

وعلى الجانب المضاد من هذه البحبوحة في العيش ، كان هناك وباء التشرد والتجريد من أسباب القوة والنزول إلى قاع الفقر الذي غمر كثيرا من المدن الكبرى . وظهرت حالة من التعالي والأنانية ومعها شعور بالانتقام والثأر لم تشهد البلاد مثيلاً لها طوال فترة ما بعد الحرب . وتم تسجيل الأصوات المنسية والأحلام التي لا ينساها مشردو نيويورك على النحو التالي («ائتلاف المشردين» ، ١٩٨٧) :

«أنا في السابعة والثلاثين من عمرى؛ لكن هيئتي توحي بأني في الثانية والخمسين. يقول البعض إن حياة الشوارع حرة وسهلة . . . لكنها لا حرة ولا سهلة. فإن كنت لا أدفع مالاً، فاني أدفع من صحتي واستقراري العقلي. وطني اسمه الضياع، وأرضي وصمها العار. أظل أبحث عن حجرة وأبحث عن الدفء وشماعات أعلق عليها ردائي وعن درج وعن مجرد طبق من الحساء الساخن. فما فائدة الحرية؟!».

وقبل أعياد الميلاد لعام ١٩٨٧ مباشرة، أجرت حكومة الولايات المتحدة خفضا قدره ٣٥ مليون دولار على ميزانية إعانات الطوارئ للمشردين. وفي الوقت نفسه، واصلت مديونية الفرد ارتفاعها وبدأ مرشحو الرئاسة في التقاتل حول من منهم يعلن وعده بالولاء بصوت أكثر إقناعا. أما أصوات المشردين، فضاعت في الهواء في عالم «تسوده الأوهام والخيالات والادعاءات الزائفة».

• شروخ في المرايا والتئام الحواف

ذات مرة، قال أحد كبار مقاولي الولايات المتحدة للمهندس المعمارى موشيه صفدي (على صفحات جريدة *نيويورك تايمز* بتاريخ ٢٩ مايو ١٩٨٨): «إننا نشعر بأن ما بعد الحداثة انقضى عهدها. وبالنسبة للمشروعات التي ستنتهي في غضون خمس سنوات، فنحن حاليا نفكر في مشروعات معمارية جديدة». يقول صفدي إن هذا المقاول قال ذلك «بصورة طبيعية وكأنه ترزي لا يريد أن يصيبه الملل من كثرة إنتاج أزياء زرقاء اللون مثلا، ويود أن يغير إلى اللون الأحمر». ولعل هذا هو السبب في اتجاه فيليب جونسن بكل ثقله وراء حركة «التفكيك» الجديدة. فإذا كانت هذه هي وجهة المقاولين، فهل يتخلف الفلاسفة وأصحاب النظريات الأدبية عن الركب؟

وفى أكتوبر ١٩٨٧ ، ألقى أحد الناس نظرة خاطفة وراء مرايا الاقتصاد والسياسة الاقتصادية الأمريكية العاكسة وأصابه الخوف مما رأى . فقد أصيبت أسواق المال العالمية بصدمة رهيبة أفقدت ثلث الأرصدة الورقية قيمتها على مستوى العالم في غضون أيام قلائل . وكانت الأحداث تشبه نظيراتها في عام ١٩٢٩ ، مما دفع معظم بيوت المال نحو اقتصاديات تعسفية ودفع بآخرين نحو إجراءات متعجلة . والثروات التي جمعها شباب التجار والانتهازيون والمتجردون من الأخلاق ضاعت بين يوم وليلة في الفراغ الهائل للتعاملات المالية الفورية وبصورة أسرع مما تم جمعها بها ، وأصبح اقتصاد مدينة نيويورك وغيرها من مراكز المال الكبرى عرضة للانهيار السريع في حجم التبادل التجاري . إلا أن بقية دول العالم ظلت بلا حراك بصورة تدعو للدهشة . وظهرت جريدة *وول ستريت* وعنوانها الرئيسي «عوالم مختلفة» حيث قارنت بين الرؤية «المستقلة» من منظور الحياة العادية بالولايات المتحدة وبين الرؤية من منظور وول ستريت . و «كانت آثار الكارثة تحكي قصة ثقافتين كلٌ لها معلومات مختلفة عن الأخرى وكلٌ تعمل على صعيد مختلف عن الأخرى وكلٌ لها أحلامها المختلفة عن الأخرى . فدوائر المال التي تحيا دقيقة بدقيقة وتستخدم الكمبيوتر في عملية التبادل ، تعمل وفقا لمجموعة محددة من القيم ، بينما كانت بقية أمريكا التي تحيا عقدا بعقد من السنين وتنشغل بالشراء والاقتناء تعمل وفقا لمعايير مختلفة يمكن تسميتها «أخلاقيات من يعملون بالجاروف» .

قد يمكن إيجاد مبررات لحالة اللامبالاة التي ميزت الحياة العادية في

الولايات المتحدة ، لأن التوقعات الفادحة التي أعقبت وقوع الكارثة لم تكن تحققت بعد . إلا أن مرايا تصاعد المديونية (سواء الفردية أو المدمجة أو الحكومية) ظلت تعمل بصورة متواصلة ، بل زادت سيطرة رأس المال الوهمى عن ذى قبل من حيث تأثيره . فهو يخلق عالما خاصا به في الخيال من الثروات القومية والأرصدة وساد تضخم الأصول حينما زال التضخم السلعي في السبعينيات حتى يجد الكم الهائل من الأموال المطروحة في الأسواق للحيلولة دون انهيار بورصة الأوراق المالية عام ١٩٨٧ طريقه إلى الاقتصاد لكى يؤدي إلى تجدد حالة التضخم في الأجور والسلع بعد عامين . وتعاد جدولة الديون ورفع مستوى فائدتها بصورة أسرع ، مما يؤدي إلى إعادة جدولة اتجاهات أزمة الرأسمالية إلى القرن الحادى والعشرين . ولكن تزداد الشروخ في المرايا العاكسة للأداء الاقتصادي ، وتقوم البنوك الأمريكية بشطب مليارات الدولارات كقروض مفقودة وتتخلف الحكومات عن السداد وتظل أسواق العملات الدولية في حالة اضطراب متصلة .

وعلى الصعيد الفلسفي وضعت النزعة التفكيكية (deconstructionism) في موقف دفاعي بسبب الجدل حول تعاطف كل من هيدجر وپول دى مان مع النازي . فكان من دواعي الإحراج الشديد أن هيدجر ، وهو مصدر إلهام النزعة التفكيكية ، كان على اتصال وثيق بالنازية ، وأن يكون لپول دى مان وهو من كبار دعاة التفكيكية مثل هذا الماضي الزاخر بالكتابات المعادية للسامية . ولا أهمية لاتهام التفكيكية بأنها فاشية جديدة في حد ذاتها ؛

فأسلوب مواجهتها هو الأهم .

على سبيل المثال ، نجد هيليس ميلر (دي مان ، الملحق الأدبي لجريدة *تايمز* ، ١٧ يونيو ١٩٨٨) يركز على «الحقائق» وعلى مباديء العدل والمنطق والسياق التاريخي في دفاعه عن دي مان وتدخلاته الشديدة التأثير . ومما يدعو للسخرية بالطبع أن هذه جميعا سبل للقول بأن هيليس ميلر تم تقطيع أوصاله في أعمال الآخرين . ومن ناحية أخرى ، فإن دورتي يصل بموقفه إلى استنتاجه المنطقي معلنا أن الآراء السياسية لأي فيلسوف كبير لا ينبغي أن تؤخذ بصورة أكثر جدية من الفلسفة نفسها وأن العلاقة بين الفكر والواقع أو بين المواقف الأخلاقية والكتابات الفلسفية ، تعد طارئة وعارضة . واللامسئولية الفاضحة في هذا الموقف لاتقل إحراجاً عن الأخطاء التي أدت إلى استمرار هذه المناظرة الجدلية .

إن الشروخ التي تصيب أي صرح فكري يفتح الباب لدعم أسس الجماليات والسمو بها على الأخلاق لها أهمية غير هينة . فالتفكيكية كأي نظام فكري وكأي تعريف لأي نظام رمزي سائد تحمل في داخلها تناقضات تزداد وضوحا عند درجة معينة . وعندما يسعى ليوتار مثلا إلى الإبقاء على آماله الراديكالية حية من خلال اللجوء إلى مفهوم بدائي نقي عن العدالة ، فهو يقدم عرضا يعبر عن الحقيقة ويسمو عن معارك جماعات الضغط والمصلحة وعن نشاز نغمات تلاعبهم بالألفاظ . وعندما يضطر هيليس ميلر إلى اللجوء إلى القيم الليبرالية الوضعية في دفاعه عن أستاذه بول دي مان ضد ما يعتبره افتراء واتهاما زائفا ، فإنه يستحضر القضايا الكلية .

وعلى حواف هذه التوجهات ، هناك أنواع شتى من اندماج الشظايا والكسر . فيلجأ جيسى جاكسن إلى السياسة الجماهيرية في حملة سياسية بدأت في دمج بعض الحركات الاجتماعية في الولايات المتحدة والتى ظلت تكن شعورا فاترا ضد بعضها البعض لمدة طويلة . وتشير إمكانية قيام تحالف حقيقي بين ألوان الطيف إلى تحديد سياسة موحدة تتحدث لغة الطبقية الصامتة ، لأن هذا هو ما يحدد معالم التجربة المشتركة في إطار الاختلافات . وقد بدأ قادة اتحاد العمال الأمريكى مؤخرا في الإحساس بالقلق من أن تأييدهم للنظم الشمولية الأجنبية باسم مناهضة الشيوعية منذ عام ١٩٥٠ أدى إلى زيادة الممارسات العمالية الجائرة وتدنّي مستويات الأجور في العديد من الدول التي تتنافس الآن على الوظائف والاستثمارات . فعندما أعلن عمال شركة فورد ببريطانيا إضرابهم وتوقفوا عن إنتاج السيارات في كل من بلجيكا وألمانيا الغربية ، أدركوا فجأة أن الفُرقة المكانية ليست في صالح الرأسماليين ، وأن الاستراتيجيات الدولية ضعيفة ومرغوبة في آن معا . وكانت دلائل وجود نزعة دولية جديدة في المجال البيئي وفي الكفاح ضد العنصرية والتفرقة العنصرية والجوع في العالم والنمو الجغرافى غير المتكافئ مشهودة في كل مكان ، ولو أن أكثرها لا يزال في مجال عملية «صناعة الصورة» وليس في مجال التنظيم السياسي . كما شهد التوتر الجغرافى بين الشرق والغرب تحسنا ملحوظا ولكن ليس بفضل الطبقات الحاكمة في الغرب ، بل بفضل تطور ما طرأ على الشرق .

قد لا تكون الشروخ في المرآة حادة ، وقد لا تكون عمليات التوحد والاندماج عند الحواف كاملة ، إلا أن وجودها يشير إلى مرور حالة ما بعد

الحديث بتطور طفيف قد يصل إلى درجة التحلل الذاتي والتحول إلى شيء مختلف ؛ ولكن ما هو؟ إن الإجابة على هذا السؤال لا سبيل إلى تحويلها تجريديا عن القوى السياسية الاقتصادية التي تقوم في الوقت الحاضر بإحداث تحولات في دنيا العمل والمال والنمو الجغرافي غير المتكافئ وما إلى ذلك . وتبدو خطوط التوتر واضحة تماما . فالسياسة الجغرافية والنزعة القومية في الاقتصاد والنزعة المحلية وسياسة المكان تتقاتل جميعا مع نزعة دولية جديدة وبطرق شديدة التناقض . ويتم اندماج المجموعة الاقتصادية الأوربية كمعسكر تجاري سلعي عام ١٩٩٢ ، وستجتاح القارة موجات من اندماج الشركات وعمليات الإحلال . إلا أن النزعة الثاتشرية لا تزال ترى في ذاتها مشروعا قوميا متميزا يقوم على المزايا الفريدة التي يتمتع بها الإنجليز (وهو زعم يلقى قبولاً لدى كل من اليمين واليسار السياسي على السواء) . ويبدو أن السيطرة الدولية على المال أمر محتوم ولكن يبدو من المستحيل الوصول إلى ذلك من خلال جماعة المصالح القومية . وقد نجد معارضات مماثلة في المجالين الفكري والثقافي .

ويبدو أن ويندرز يقدم نزعة رومانتيكية جديدة وهي استكشاف المعاني العالمية وامكانات «الصيرورة» (becoming) من خلال إطلاق الرغبة الرومانتيكية من جمود «الكينونة» (being) . وهناك مخاطر تكمن في اطلاق قوة جمالية مجهولة ، وربما يصعب السيطرة عليها وإدخالها في موقف غير مستقر . ويحبذ براندون تيلور العودة إلى الواقعية كوسيلة لإعادة الممارسات الثقافية إلى داخل دائرة يمكن التعبير فيها عن نوع ما من

المضمون الأخلاقي الصريح . ويبدو أنه حتى أنصار التفكيكية يتحولون إلى الأخلاقيات .

وفيما وراء ذلك ، هناك عملية تجديد للمادية التاريخية ولمشروع التنوير . ويمكن من خلال العملية الأولى أن نبدأ في فهم ما بعد الحديث كحالة تاريخية جغرافية . وعلى هذا الأساس النقدي ، يصبح من الممكن للسرد الروائي أن يشن هجوما مضادا على الصورة ، وللأخلاقيات على الجماليات ، ولمشروع ما «للصيرورة» لا «الكينونة» ، والبحث عن التوحد في إطار الاختلاف ، ولكن في سياق يتم فيه فهم قوة الصورة والجماليات ومشكلات الاندماج الزماني المكاني وإدراك أهمية السياسة الجغرافية والغيرية إدراكاً واضحاً لا لبس فيه .إن تجديد المادية التاريخية - الجغرافية يمكن بالفعل أن يرتقي باتباع نسخة جديدة من مشروع التنوير . ويحدد بوجيولي الفارق في ما يلي :

«إن الحاضر ليس هو الذي يصل بالماضي إلى ذروته في وعي الحقبة الكلاسيكية ؛ بل الماضي هو الذي يبلغ ذروته في الحاضر . والحاضر يتم فهمه بدوره كانتصار جديد للقيم القديمة والخالدة أو كعودة إلى مبدأ الحق والعدل أو كميلاد جديد لهذه المبادئ . أما في نظر المحدثين ، فالحاضر لا يتصف بالشرعية إلا بفضل احتمالات المستقبل حيث يرى قلب المستقبل كثورة روحية دائمة» . («نظرية الإبداع » The Theory of the Avant-Garde ، ١٩٨٨ ، ص ٧٣)

ويعود بنا البعض إلى الكلاسيكية ويسعى آخرون إلى طَرْق سبيل المحدثين . وكل عصر من وجهة نظر الفئة الأخيرة محكوم عليه بأن يصل إلى ذروته لا بالكينونة بل بالصيرورة ، وهو ما أتفق معهم فيه تماما .

***

١٥ . ايان تشيمبرز

«التلوث والتزامن والصدام/ موسيقى البوب والثقافة الحضرية والابداع»*

من نتائج ما بعد الحداثة التي تلقى قبولا أكيدا قلب الفوارق الهرمية بين الثقافة «العليا» والثقافة «الدنيا» رأسا على عقب . وبالتالي ، فقد وضعت نهاية للفصل بين الفن والتجارة ، وهو ما يصيب كلا من النقاد التقليديين والماركسيين الراديكاليين بالغم والكدر . فحين تم تحييد جماليات الإبداع المعادية للبرجوازية أو ترجمتها إلى نسخة إعلانية ، فليس هناك أمل في حدوث تحول ثقافي أو اجتماعي من خلال الفن .

ويقدم تشيمبرز خيارا آخر . فهو يرى أن موسيقى البوب ، وهى أكثر أشكال فن ما بعد الحرب انغماسا في التكنولوجيا والتوجه التجارى ، يمكن أن تظل على حافة إبداعية ومستقبل ديمقراطي في المراكز الحضرية ذات الأنماط الاجتماعية المتفاوتة والأعراق المختلفة التي تنتجها وتدعمها . لذا ، فهو يتحاشى المفهوم الذي يقول به أنصار مشروع التنوير التقليدي ويتجنب كلا من الكتابات الحماسية عن التغيير الخالص أو المبادئ الشعبية المتعالية التي كان كل من ليوتار وبودريار يشجعانها . كما تعد وجهة نظر تشيمبرز التي ترى أن الإبداع التاريخي والحياة الحضرية اليومية تمتزجان في المعانى المعقدة لموسيقى الروك ردا على وجهة النظر الأكثر انتشارا والأقل تفاؤلا

* Nelson and Grossberg (eds). Marxism and the Interpretation of culture (London, 1988), pp. 607 - 11.

والتي ترى أن الامكانات التحررية لهذه الموسيقى محدودة وأن أصوات الشباب من الزنوج والبيض على السواء والتي تعبر عنها غرقت في منتج عالمي يضفي سمة التجانس .

ألقيت مقالة تشيمبرز لأول مرة كمحاضرة بجامعة الينوى عام ١٩٨٣ قبل نشرها في كتاب للناشرين نيلسن وجروسبرج مع سائر أبحاث المؤتمر والمناقشات التي دارت فيه والتي تناولت بعضا من القضايا المذكورة .

***

«من الضروري أن نأخذ مأخذ الجد تلك الفرضية التي ترى أن الإفراط في الخيال هو وحده الذي يؤدي إلى إدراك عمق الواقع . . .»

انرى لوفيڤر

كانت عبارة لوفيڤر قيلت في سياق مناقشة عن السريالية . فماذا تعني هذه العبارة في سياق موسيقى البوب والثقافة الشعبية والإبداع؟ في بحثي عن إجابة عن هذا السؤال ، سأتحدث عن العلاقة بين الإفراط في الخيال وبين الأذواق الثقافية الشعبية . وأود أن أحدد أين يلتقي مشروع الإبداع التاريخي والتوجهات الهامة في الثقافة الشعبية الحضرية المعاصرة عند حافة نطاق من الهيمنة الثقافية القائمة أو المعسكر الثقافي . ويشمل ذلك دراسة الصراع من أجل تحديد معنى الثقافة الحضرية واتجاهها والتي تحدث في السياق اليومي للأعمال الروتينية والعادات في سبيل معرفة الطريقة التي تتم بها ترجمة الإفراط في الخيال إلى صدام عملي للفطرة السليمة مما يسمح للمساحات والعلاقات الصامتة بأن تبدأ في الإفصاح عن نفسها .

وإذا أعملنا فكرنا بصورة أكثر عملية في هذه الفرضية ، نجد أننا في حاجة إلى أن نأخذ في اعتبارنا الفراغات التي تتجمع فيها القوى الاجتماعية على اختلافها من عرقية وخاصة بالجنسين وما إلى ذلك ، مما يجعل الصمت النقدي الطويل الذي يغلف المناقشات الدائرة حول كل من موسيقى البوب والثقافة الشعبية الحضرية المعاصرة أكثر تعبيرا عن ذاته . وإذا كنت سأشير ها هنا إلى الواقع القائم في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة ، فإني كذلك أرى أن هذه الاتجاهات لها آثارها في المراكز الحضرية عبر العالم كله ؛ وهي آثار مختلفة إلا أنها تتعلق بالتطورات التي طرأت على الثقافة الحضرية الرأسمالية المتقدمة .

في كتاب له بعنوان «*فن الصخب*» (The Art of Noises) نشر عام ١٩١٦ ، لفت الباحث الإيطالي المستقبلي لويجي روسولو الانتباه إلى الطنين «الحسي» للبيئة الحضرية الجديدة وهو مزيج لا متناه من الأبواق وأدوات التنبيه والزحام والترام والمحركات والآلية . وعرض نوعا جديدا من الموسيقى ليتم إنتاجها بآلات معدة لذلك ، ودوّن مقطوعات لهذه الآلات تحمل عناوين مثل «*مدينة تستيقظ*» و «*مؤتمر للعربات والطائرات*» .[1] هذا الاستفزاز المستقبلي يفيد في عزل مجموعة من الموضوعات الهامة ، وهي الآلة والنسخ الآلي وما أطلق عليه أدورنو جرامسي اسم «الوظيف التوجيهية» للمدينة في الحياة القومية .

كان «انفجار المعارضة» في الإبداع (أندريه بريتون) في العقود الأولى من القرن العشرين مؤشرا لحدوث انقسام بين اتجاه تأملي نحو الفن (L'art pour

l'art) وبين نزعة راديكالية تسعى للتغلب على «الفاصل بين الفعل والحلم» (بريتون) . ونظراً لميل النزعة المستقبلية الشديد للمنحى العصري ولعصر الآلة» ورفض الدادية المباشر للفن وإعلان انتصار الحياة اليومية على الجماليات ، ولما كان المشروع السريالى الذي يقضى بإطلاق العنان للا وعى من خلال حرية «الكتابة التلقائية» قضى على أسس المطلب التقليدي بضرورة «المصداقية» الفنية . فقد أصبح ذلك المطلب بلا معنى ، لا لأن العالم كان تحول إلى الزيف كما أخذ أدورنو يردد ؛ بل لأن ظروف الإدراك الشعوري والتلقي والإنتاج الفني كانت تغيرت تماما . فحل عصر التصوير الفوتوغرافى والجراموفون والراديو والسينما ، وهو عصر النسخ الآلي .

قامت عدة اتجاهات في الحركة الإبداعية ، وخاصة في الفنون المرئية ، باستعارة أشياء متواضعة من الحياة اليومية ونسختها ببساطة شديدة أو قدمتها دون تغيير للجمهور . فيأخذ مارسيل دوشامب عجلة دراجة ويوقع عليها كأحد «أعماله» الخاصة . وبعد نصف قرن من الزمان . قام آندى ڤارهول بإحياء هذه اللمحة بنسخه لزجاجات الكوكا كولا وألفيس پريسلى وعلب صابون كاميل وميرلين مونرو . وفي كلتا الحالتين ، أثيرت تساؤلات ساخرة عن مكانة «الفن» وعن طبيعة نسخه الثقافي في سياق العالم الحضري المعاصر .

كانت أعقاب السجائر وقصاصات الصحف والألوان الزيتية «المسكوبة» على الكانڤاه و «آلات الصخب» عند روسولو و «الأشياء الجاهزة» لدى دوشامب وقائمة موسيقى البوب كلها تشكل جزءا من ملصقات القرن

العشرين الذي انتعش في المدينة . وينمو «التلوث» المتبادل للإدراك الشعوري التمزيقى للإبداع وامتداد الثقافة الحضرية اليومية بصورة ثابتة . وتظهر نتيجته المنطقية حين دخل الرسم اليدوي الذي يعلق في أنفاق المترو إلى المعارض الفنية ، وحين يعطى ڤيديو البوب دفعة نشطة للسينما السريالية (أى ڤيديو «من تراب وإلى التراب نعود» لديڤيد بووى ، ١٩٨٠) . ولم تعد هناك أية مصادر محددة ولا أصوات «صافية» ولا جو «نقي» (والتر بنيامين) يتم من خلاله تقويم عمليات المزج المستمر ونسخ الأصوات والصور والأشياء التي تم تداولها في تعدذية المدينة الحديثة .[٢] والمسافة بين لمسات المبدعيين الفنية وبين شاب يحمل مسجلا ضخما على كتفيه ويصدر عنه صوت صاخب أصبحت أضيق مما نتصور .

إن جهاز التسجيل المحمول والجيتار الكهربائى والطبلة والأسطوانة كلها تؤكد على أهمية التحول الآلي (الآلات) والنسخ الآلي في عملية تكوين موسيقى البوب . فهذه الموسيقى «مصممة لكى يمكن استنساخها» (والتر بنيامين) ومن قصصها المرتقبة قصة تطور نسخها التقني وآثاره .

ظهر شريط التسجيل في نهاية عام ١٩٤٨ تقريبا . وحتى ذلك التاريخ ، كان تسجيل الموسيقى يتم بتسجيل الصوت السماعي مباشرة على أسطوانة مصقولة بورنيش اللك . وكان هذا النظام الصعب لا يشجع على استشكاف الامتدادات الجهورية المتوفرة في عملية التسجيل ، إذ كان أى خطأ في العزف الموسيقى معناه الاستغناء عن الأسطوانة والبدء من جديد . ولكن بظهور شريط التسجيل ، أصبح من الممكن تسجيل الموسيقى كاملة

بالاستوديو ؛ وأصبح من الممكن تكوين صوت لا نهائى من قطع متفرقة من التسجيلات عن طريق التقطيع والتوصيل والحذف ؛ وأصبح من الممكن تحويل شريط مدته خمسون ثانية إلى تسجيل لمدة دقيقتين . وكانت نتيجة «التحول عن شريط التسجيل إلى الأسطوانة التحول من حالة اللقطة المجمدة إلى حالة المونتاج الموسيقى» .[٣] ويسمح التسجيل متعدد الأشرطة بالعديد من الاتجاهات الموسيقية التي يبدو بعضها متعارضا تماما . وإذا كان الطموح «الفنى» لبعض أنواع «الموسيقى التقدمية» وجد حاليا مساحة لاستعراضات الروك ، فقد أصبح من الممكن التدرج في إدخال الأصوات وإخراجها على مراحل ، وأمكن إيقاف الذبذبة ثم تكثيفها ، وأمكن تقطيع الصوت ثم إثراؤه بتأثيرات صوتية أخرى .كانت التكنولوجيا مسألة حيوية بالنسبة لموسيقى البوب منذ بداياتها . ومن المستحيل أن تتم مناقشة هذه الموسيقى دون الإشارة إليها . ولم يكن لموسيقى البوب أى وجود بمعزل عن التدخل التقني ، مما يوجه الانتباه إلى التوترات اليومية القائمة في التواصل التقني ، حيث تتداخل اقتصاديات رأس المال والشهوة الجسمانية معا .[٤]

إن القول بأن استوديو التسجيل بتقنياته ومتطلباته المالية الضخمة هو محور إنتاج موسيقى البوب لا يوحي بأية نزعة جبرية تقنية مبسطة . ويكشف تاريخ البوب عن اتجاهات أخرى منها قصة التوافق المستمر بين تكنولوجيا البوب والقدرات الإنتاجية ، مما أدى إلى استثمارات ثقافية متنوعة تشمل طوائف من الشباب الأبيض في المدن يحملون الجيتارات ويعزفون ألحانا مستوردة وجماعات من شباب الزنوج يعيدون استخدام

مكبر الصوت والبيك اپ (موسيقى الراپ) ، وكلاهما يحتفظ بالمفارقة المثمرة للثقافات التابعة التي ترتكز غالبا على الجانب الشفاهي والتي اتقنت الوسيلة الالكترونية التي تستخدمها موسيقى البوب وتعيد تقديم نفسها في قلب الحياة الحضرية المعاصرة .

وفى واقع الإبداع التاريخي ، جرت محاولات لإيجاد لغات جديدة بعيدة عن استمرارية قبول الماضي وتوقعات الحاضر . وقد يكون من الممكن إيجاد حالة مماثلة في موسيقى البوب . وأود أن أضيف إلى هذه الأمثلة أن ما تعرضه هذه الأعراض الملحة يحقق رواجاً يومياً في النسخ الآلي بدخوله في نسيج الواقع السمعي حيث «تضفى التسجيلات صبغة ديمقراطية على كل التجارب بترجمتها إلى أصوات .[5] ولم نعد نواجه اليوم تعبيرات «عضوية» بل «تمزق» ثقافى وسلسلة من الأجزاء المبعثرة - موسيقى الراپ الخاصة بنيويورك وموسيقى الپنك الخاصة بلندن والجوجو النيجيرية وموسيقى الريف (country) والغرب والفانك البيضاء ؛ وبالتالي ، فإننا نتخير من هذه الأصوات شيئا له معنى . فتمزيق العين والأذن هدف يسعى إليه الإبداع مدفوعاً برغبة ملحة في إطلاق تجارب جديدة واقتحام آفاق جديدة يلحق برواج الامكانات التي يتيحها كل من الراديو والتلفزيون والسينما والأسطوانة وجهاز التسجيل والفيديو .

وهذا الموقف يزيد الصلات الواضحة بين موسيقى البوب والإبداع الموسيقي الأخير ويمزقها في آن معا . فمنذ أواخر الستينيات وما بعدها ، كانت موسيقى فرانك زاپا (Zappa) وبعض الفرق الموسيقية الألمانية - مثل

«كان» و «آمون ديول ۲» و «تانجيرين دريم» - والإنجليزية - مثل هنرى كاو
وبرايان اينو وديفيد بووى - يمكن ربطها بالتجارب التي أجريت في التأليف
والتكرار و«الصخب» والتي نجدها في أعمال ڤاريز (Varése) وستوكهاوزن
(Stockhausen) و كيدج (Cage) وريلى (Riley) ولامونت يانج (LaMonte
Young) و جلاس (Glass) وغيرهم . أما السبعينيات ، فقد تميزت أيضا
باهتمامها المتزايد باللغات الداخلية الخاصة بموسيقى البوب وما أعقبها من
نزعة إبداعية ذاتية النشأة في البوب . ويمكن العثور على عناصر هذا الاتجاه
الثانى في الطُرَف الموسيقية الغريبة لموسيقى روكسى والتجارب العصابية
لديفيد بووى والجماليات الممزقة لدى فرق ما بعد الپانك مثل Public Image
Ltd و Gang of Four . وكانت موسيقى الپنك وماتلاها من نتائج ترتبت عليها
أوضحت إمكانية إعادة تقويم اللغات الموسيقية القائمة للبوب .

وأهم نقطة يشار إليها في هذا الصدد هي تلك التي ألحت إليها من قبل
وهى كيف أن النسخ الآلي يقضي على المكانة المستقلة للإبداع التاريخي
(وهو ما يفسر أيضا استخدامي لكلمة «تاريخى» حتى الآن) . ويتم التغلب
على المسافة السابقة بين الإبداع والثقافة الحضرية اليومية عندما تحاصر
اللغات البصرية والسمعية للثقافة الحضرية الإبداع وتحيط به . وفي مدينة
اليوم ، نجد أن تركيز الاهتمام الذي كان يوما يصاحب ردود الأفعال تجاه كل
من الفن التقليدي والمخرب قد تبدل ليحل محله مفهوم بنيامين عن «التلقي
المشتت» . وتعد مادة التراث غير مترابطة وهى ثقافة بلا طقوس تعرضت
لغزو مختلف الأذواق . فخضعت تدريجيا لسيطرة العادة «بإرشاد من

التوافق الإدراكي» .[٦]

وفي حالة موسيقى البوب ، نجد أن التوافق الإدراكي - أي التلقي المادي للشيء الملموس - يتركز في الحضور المتميز والتعبير بالجسد . بعبارة أخرى ، إن المنطقة المفتوحة للرومانسية هي النطاق المتميز في مملكة موسيقى البوب العاطفية . ولا أشير ها هنا إلى الرومانسية المرتبطة بالمراهقات اللاتي يبنين خيالات حول اسطوانات النجوم من شباب المطربين وحسب ، بل إلى الرومانسية الطاغية لدى الذكور حول حياة الشوارع بصورة خاصة . فالجسد هو محورها الرئيسي .

إن لغات البوب الموسيقية والمشاعر الفياضة للروح وعاطفية الروك اند رول والتواءات الراپ وارتعاشات الپنك كلها تحرك الجسد من خلال «النسيج الشعوري للموسيقى . وفي عملية الرقص وتلقائية الأداء ، نجد أن هذا الشعور الفيزيقي «للحظة» الموسيقية هو الشيء المحوري . «فالجسد في النهاية هو الذي يصنع الموسيقى ويتلقاها ويستجيب لها . والجسد هو الذي يصل ما بين الأصوات والرقص والأسلوب وبين الارتباط غير الواعي بالجنس والشهوة» .[٧] وهنا تندمج الرومانسية «بالواقع» ، وتتعرض الفطرة السليمة للتحدي أو الالتواء أو التمزق .

وهكذا ، فإن استنتاجي الأخير هو أن مشروع الإبداع الرامي إلى الربط غير المتوافق بين الإدراك وبين ما يؤخذ مأخذ التسليم البدهي لكي يطلق الرؤى من اسار الفطرة السليمة يميل إلى تحقيق ذاته في الثقافة اليومية للمدينة . وهنا تختلط صدمة الإبداع التاريخي بتلقائية النسخ السمعي

والبصري و «الحياة المادية» للثقافات التابعة اختلاطا لا تمييز فيه .[٨]

كما أن هذا التعقيد الحضري يدفع بحلقات سلسلة الإبداع والثقافة الشعبية للدخول في حوار ممتد مع سياسة قائمة على الاحتمالات اليومية ، أي على البناء الطبقي والعرقي والجنسي والمحلي والقومي وعلى التنوع والتميز . ويعبور كل من هذه المسارات لطريق الآخر وتحلله في تدفق حياة المدينة ، فإنها جميعا تشير إلى مشروع جديد . ومهما كانت الصورة النهائية لهذا المشروع ، فإنه سيحتاج إلى مساءلة السيطرة الثقافية القائم والخروج من منطق البدهيات والمسلمات إذا أريد له أن يقف في مواجهة ثوابت الحياة اليومية بنجاح . ولكن سيكون عليه أن يلتحم بهذا التعقيد القائم لكى يثبت وجوده .

***

الهوامش

1. LUIGI RUSSOLO, L'art dei rumori (Milan, 1916).

واعيد نشره كملحق في: Alfabeta, 43, Milan (Dec. 1982).

2. WALTER BENJAMIN, "The World of Art in the Age of Mechanical Reproduction", Illuminations, trans., Harry Zohn (London, 1973).

3. IAIN CHAMBERS, Urban Rhythms (London, 1984), p. 14.

4. PETER WOLLEN, Readings and Writings (London, 1982), p. 176.

٥ . هذه العبارة وردت في سياق مشابه لدى: SUSAN SONTAG, On Photography (Harmondsworth, 1979), p. 7.

6. BENJAMIN, p. 242.

7. CHAMBERS, p. 210.

8. RICHARD HOGGART, The Uses of Literacy (Harmondsworth, 1958), p. 81.

ما بعد الحداثة النسائية

١٦ . جوليا كرستيڤا :

«ما بعد الحداثة؟»*

إن مصطلح «ما بعد الحداثة» نادرا ما يستخدم في المناظرات الفرنسية . لذا فقد أضيفت علامة الاستفهام إلى عنوان مقال كرستيڤا لأغراض النشر الأمريكي . نضيف إلى ذلك أن استخدام مفهوم «ما بعد الحداثة» في علاقته بالنظرية النسائية يعد مشكلة في الغالب . يقول كريج أوينز عام ١٩٨٣ أن «غياب المناقشات التي تتناول الاختلاف الجنسي» و «قلة عدد النساء اللائي شاركن في المناظرات الدائرة حول الحداثة وما بعد الحداثة توحي بأن ما بعد الحداثة ربما كانت ابتكارا آخر للرجل ثم تصميمه بحيث لا يشمل النساء» (Foster, (ed.), 1985, p. 61) . واطلعت ميجان موريس على

*Harry Gravin (ed.), Romanticism, Modernism, Postmodernism (Pennsylvania, 1980), pp. 136-41.

تلك العبارة وعلى تعليقات أخرى لكتّاب آخرين وكان ردها في «خطيبة *القرصان*» (The Pirate's Fiancée ١٩٨٨) عبارة عن قائمة تضم ست صفحات من أعمال نسائية تتناول الموضوع بما فيها أعمال جوليا كرستيڤا وغيرها من أتباع النظرية النسائية من الفرنسيين .

إن أسباب إدراج كرستيڤا في هذه القائمة ليست واضحة في حد ذاتها . فإشارتها إلى أدباء الحداثة (پاوند ، سيلين ، ماياكوفسكى ، مالارميه) في المقال الحالي وفي غيره ، وإعجابها بالاستكشافات الفردية للأدب الحديث في مواجهة الآثار الجماعية للإعلام المكثف يوحي باتخاذها موقفا سلبيا تجاه ما بعد الحداثة . ثانيا ، أدت إشارتها إلى الأدباء من الرجال وبعدها عن أشكال النشاط السياسي بالكثيرين إلى التساؤل عن دورها في النظرية النسائية .

ويمكن القول إن مبررات موقف كرستيڤا تكمن في نزعة الشك تجاه النظم والتقسيمات التي تنم عن تناغم كلي ، وفي نظريتها التفكيكية النفسية السيميوطيقية عن اللغة والهوية ، وهذا هو الجديد الذي أضافته إلى ما بعد الحداثة . وبالتالي ، فإن ردها على الاستفهام في عنوان مقالها هو القول بأن الكتابة بعد الحداثية توسع «حدود المدلول» (signifiable) . لذا ، فإن الكتابة بعد الحداثية تتقدم بدون مبررات دينية أو سياسية تحميها وتدعم الكتابات الأولى . وإذا كانت كرستيڤا تعزو استكشاف «ما لا يمكن تصويره أو عرضه» (the unrepresentable) إلى الفن ، فإن هذا معناه أنها تتحاشى وضع المرأة في وضع «ما لا يمكن عرضه» ، أي في موقف «الآخر» والمثال بالنسبة لما بعد

الحداثة ، كما وردت الإشارة ضمنا في أعمال أخرى . من ثم ، فإن رأيها يرتبط نقديا بموضوعات طرقت في مواضع أخرى في المناظرة الدائرة حول ما بعد الحداثة .

يمكن إعادة صياغة هذا السؤال في ما يلي : أولا ، كيف يمكن الكتابة عن شيء في القرن العشرين؟ ثانيا ، كيف يمكن أن نتحدث عن هذه الكتابات؟ . وتتطلب منا هذه الصيغة من السؤال أن نوضح خصائص القرن العشرين المميزة التي كان لها تأثير على النشاط الأدبي . وعلى هذا الأساس ، فإن أي بحث أدبي يتحول أولاً إلى بحث معرفي ثم إلى بحث اجتماعي تاريخي . وسأركز على هذين الجانبين من البحث .

أولا ، أوضحت العلوم التي تتناول القدرات الرمزية (اللسانيات ، السيميولوجيا ، التحليل النفسي ، علم الإنسان) والأبحاث العصبية البيولوجية أن وضع اللغة في نطاق التجربة الإنسانية يعد عاملا حاسما ، إلا أنه هش .

واللغة عامل محدد حاسم لأن كل الظواهر الاجتماعية رمزية . واكتشاف اللا وعي يفضحنا لا لأنه يأخذ الجبرية الجنسية مأخذ التسليم ، بل لأنه يكشف عن أن الجنس يدخل في دائرة اللاوعى ، وبالتالي يعد نظاما مبنيا على نسق اللغة . ومن المهم أن يتم إيضاح الآليات الاجتماعية من خلال علم الإنسان البنيوي ، لا بسبب تأكيده على أن المرأة أداة تبادل ، بل بسبب كشفه عن أن الأفراد ما هم إلا متغيرات زائلة في آلة تكرر القبول والرفض والسلب والإيجاب والمحاكاة والعدوانية وتسيطر على البنية الصوتية للغة مما

يعد أمرا مرفوضا من وجهة نظر النرجسية الأنثروبولوجية .

وتعد اللغة كيانا هشا لأن أية لغة ما هي إلا جزء ضئيل من إجمالي التجربة الرمزية باعتبارها آداة للتدقيق اللغوي إلى جانب تنويعات الحوار الخاصة بالاتصال اللغوي لتلك اللغة . ولا يقتصر تهديد المخزون البيولوجي الغريزى الشعوري على الشريط الرقيق للغة ، بل يشمل ظاهرة الرمزية ذاتها ؛ فهو يفرز أعراضا جسدية وكبتا وحزنا يتخذ فيه ما يعجز عن التحول إلى الرمزية شكل كتابة على أساس متغير لا يدوَن في الفراغ الخاص به ، أي في نطاق الرمز ، وبالتالي ، فهو لا يدوَن على الإطلاق . فإما يصرخ أو يختنق .

كما أن اللغة كيان هش في وضعها كوسيلة اتصال حقيقية وضعت موضع الدراسة من جانب تلك العلوم التي ورثت منطق القرن التاسع عشر . وعندما يتهدد المخزون البيولوجي النظام الرمزى ، فإن الكيان المتكلم يفضح عن نفسه قادرا على تركيب ما لا يمكن تصوره في اللغة . ألسنا إذن في حالة خلق متقلب للغات والنظم الدلالية وما لا حصر له من التعبيرات التي تحاول أن تبقى حية وأن تمدنا أيضاً بكيان جمالي متكامل؟ !

وإذا كان صحيحا أن علوم الإنسان تستخدم اللغة كآداة لاختراق درع العقلانية الواقى ، فصحيح أيضاً أن هذا البحث المعرفى ، وهو سمة القرن الحالي ، صاحبته واحدة من أكبر المحاولات لتوسيع «حدود المدلول» ، أي توسيع نطاق التجربة الإنسانية من خلال إعادة تنظيم أشد عناصرها تميزا ، وهي اللغة .

ولنقل إن ما بعد الحداثة هي ذلك الأدب المدون بهدف توسيع نطاق

المدلول ، وبالتالي ، النطاق الإنساني . ومن ثم ، سأطلق على ممارسة عملية الكتابة اسم «تجربة الحدود» . وإذا استخدمنا صيغة جورج باتاى ، نقول حدود اللغة باعتبارها نظام اتصال وحدود الكيان الذاتى والجنسى وحدود الصبغة الاجتماعية . وتتفرد الكتابة كتجربة للحدود بالمقارنة بوسائل الإعلام التي تقتصر وظيفتها على تجميع كل نظم العلامات والرموز حتى اللا واعي منها . ويمتد هذا التفرد إلى أعماق الآليات المكونة للتجربة الإنسانية كتجربة للمعانى . وتمتد إلى ذات النرجسية الأولية الغامضة التي تنشأ فيها الذات لكى تواجه ذاتا أخرى . وتعتبر الكتابة بصفتها تجربة للحدود بديلا عن العودة إلى هذه الآلية الخاصة بالتفرد والتى تميز الذهان أو اضطراب الصلة بالواقع (psychosis) . لذا فهي أعجب وأغرب منافس للتحليل النفسي . فقد اتضح منذ عهد فرويد أن التحليل النفسي قد حل محل الأدب الذي يقوم على الخيال ويهبط إليه . ولو أن التحليل النفسي بدأ لتوه وبصعوبة شديدة في إدراك أن الأدب باعتباره تجربة للحدود حرم التحليل النفسي من الذهان ومن كل ما يصاحبه ويؤدى إليه .

والنقطة الثانية التي يؤكدها هذا البحث هي أن تاريخ القرن العشرين صاحبته سلسلة من الفورات في إطار التضاد بين الدولة والأخلاق أو الدين . ومنذ انفصال السياسة عن الدين في القرن التاسع عشر ، ظهرت نتيجتان في مجالين مختلفين ؛ أولاهما في مجال السياسة ، حيث كان هناك تنظيم مفرط للعقلانية الاقتصادية وذروتها هي المركزية التكنوقراطية ؛ والأخرى في مجال الأخلاق حيث ظهرت فجوة تعزى إلى النقص الحاد في

المؤسسات (وقانا الله شره) ، بل إلى نقص في اللغات التي يمكن التعبير بها عن الاستحالة والمخاطرة التي يشملها ذلك . وهناك ردًا فعلٍ محتملان لهاتين النتيجتين . فإما أن تدرك الدولة الامتيازات الأخلاقية وتدمجها في عقلانيتها الاقتصادية ، مما يؤدى إلى شمولية فاشية أو ستالينية ؛ أو أن تتخلى الدولة عن هذا الدور وتلعب دورها بصورة غير مباشرة من خلال الليبرالية التكنوقراطية ، مما يؤدى إلى زيادة الممارسات الجمالية على الصعيد الذي يهمنا .

فى أوربا على سبيل المثال ، كان الأدب يحتل مكانته التي كانت تقليدية باعتباره الناصح الأمين أو الناقد السياسي . أما في القرن العشرين ، فقد وجد نفسه أمام نزعة شمولية . وأتحدث ها هنا عن پاوند وسيلين وماياكوفسكى . ويقترب هؤلاء الأدباء في أعمالهم من حالتيْ المعنى والذاتية لكي يطورونهما ويصقلونهما ويطوعونهما لمسار الحياة ؛ وبالتالي ، ففي جوانب أخرى من أعمالهم ، يصادفون ما أسميه «الشرك الإيجابي» أي الرغبة الجامحة في رؤية روح معينة ، أي تلك الروح الإيجابية التأكيدية التجميعية والمدمجة في أية آيديولوجيا أو حتى مؤسسة كالدولة أو الحزب . من ثم ، فهم يستثمرون هذه الرغبة بصورة مضادة . وهذا التوازن المضاد أمام تجربة الموت أو البعث ، وهي الكتابة ، أو بالأحرى الكتابة كتجربة للحدود ، يتحول إلى ثقل يسقط فوقهم . وعندما يرفض الأدباء العباقرة الواعون بدروس التاريخ الإغراءات السياسية ، ففي الغالب يكون الدين هو الذي يلعب دور من يمنح الحيطة والتعقل والأمان أو ما يبرر نشاطهم المغامر

الذي لا مبرر له . وهكذا ، فإن سولزينتسين (Solzhenitsyn يقف على النقيض من سيلين (Céline) .

السؤال هو ما إذا كانت هذه الكتابة المتفاوتة تغيرت في الهيئة والاقتصاد منذ مالارميه وجويس اللذين يعكسان معا هذه النوعية الراديكالية المعاصرة من الكتابة التي لها أشباه في الحضارات والعصور الأخرى في التراث الصوفي . وإذا أخذنا كلاً من آرتو وبوروز كمثالين ، يتضح أن هذه الكتابة تواجه أكثر من أسلافها اللارمزية التي تميز حالة الذهان أو الانسياق المنطقي والصوتي الذي يسحق المعنى ويضاعفه ، بينما يدّعي اللهو به أو الفرار منه . وإذا ركزنا الضوء على باتاى أو على نقيضه سيلين ، نجد أن هذه الكتابة التي تعدّ تجربة للحدود تتعرض للتشويه أولاً ثم تثور وتتخذ مرة أخرى من الحافة الحادة لتلك «الملهاة» التي كان هيجل يعتبرها أساس العلاقة بين الذات وبين الهدف الأول أو الروح المشتركة وتعبر عن التناقض الحاد بينهما قبل ظهور الدين الموحى به . وتتحول الخسة عند كل من باتاى وسيلين إلى كوميديا سوداء . ويبدو أنه لا يمكن تحقيق أي سمو إلا من خلال تلاعب ساخر باللغة ، وهو ما لا تأثير له في حد ذاته إلا بنوع من التلقائية العشوائية .

تضاف إلى هذه الاتجاهات الكتابات بعد المستقبلية وبعد السريالية وجميعها تظهر نوعا من إعادة التنظيم الأساسي في الأسلوب ، مما يمكن تفسيره على أنه استكشاف للعلاقة الوهمية – أي العلاقة بالأم – من خلال اللغة التي تعدّ أشد جوانب هذه العلاقة راديكالية وإشكالية . وتعود هذه العلاقة إلى ما قبل الرمزى ، إلى ترتيب القوافى والجناس وهو ما يقف ضد

المعنى أو يصيغه . أليس هذا هو ما نسمعه على خشبة المسرح وحتى بعد ظهور روبرت ويلسن وجون كيدج ؟ ! إذ يعد تفريغ اللغة والدوران حولها ومسرحة الإيماءات والأصوات واللون ، دعامات يرتكز إليها هذا الصراع المباشر ضد الذهان . وليس من الغريب أن تدعى بعض المحاولات النسائية في الكتابة تميزها النسائي بفضل هذه الفجوات في المعنى . وهذه المحاولات النسائية التي تندفع باتجاه تجارب مالارميه وجويس ليست بها أية جدة أسلوبية ولا أدبية بالتالي . إلا أنها تبين أن المرأة أيضاً يمكن أن تحاول التعبير عن حوارها الجسدي مع الأم .

إضافة إلى ذلك ، فإن الكتابة بعد الحديثة كما يبدو في Tel Quel وفي كتابات سولرز بصورة خاصة تثير اهتماما متجددا ومتزايدا بالدلالة (significance) في مقابل فكرة الإبداع في القرن التاسع عشر عن المعنى . وتعيد الكتابة بعد الحديثة اكتشاف الشعر الغنائي والملحمي في ما يعد مشروعا لدانتى يشمل في داخله التجربة الشكلية لأسلافه . ومن خلال مناظرتها المستمرة مع الحدث ومع السياسة ومع المآزق السياسية والجنسية والفصامية ، تعدّ هذه الكتابات ترياقا للكون ومقياسًا له . قارن مثلا بين Gulag لسولزينتسين وبين Paradise لسولرز .

إن الكتابة معرفة عملية في إطار الخيال أو تكنيك للخيال . ودائما ما تستثار وتحاكى بهذه الصورة . وفي إطار النزوة الخيالية ، يمكن لها أن تكون تجربة طائفية ، فتشارك الكتابة في نشكيل طائفة أو جماعة كعنصر رقيق أو فوضوي نوعا ما .

وعندما يواجه الخيال الكتابة الحدودية (borderline) ، فإنه يصل إلى نقطة يغادر فيها المجتمع أو الجماعة . وتعبر هذه الكتابة بالرموز عما لا سبيل إلى اختزاله في الخيال إلى تجربة للآخرين . هناك مثلا العدوانية وأهدافها النهائية وألفاظها . فاذا كانت العدوانية سابقة للغة ولاحقة لها ، فالشيء الوحيد الذي يمكن أن نقوله عنها يتعلق بذلك الجزء من العدوانية (أو حافز الموت) الذي يعزل الأشياء لكى يخصها بأسماء ، أي ذلك الجزء الذي ينشيء الرموز ويبنيها . وهكذا ، فإن الكتابة بعد الحديثة تستكشف هذه التبادلية بين الرموز والموت بمضامينها أو ببلاغتها ، بخيالاتها أو بأسلوبها اللغوى ، ويتدخلها السياسي المغمور في الخسة والضحك .

عند هذه الدرجة من الخصوصية والتفرد ، تواجهنا التعبيرات اللغوية التي تتكاثر بصورة تخرج عن السيطرة مع المخاطرة بأن تتحول إلى آثار مهجورة عملاقة لكنها غير مرئية ، في نطاق مجتمع يتجه بصورة عامة نحو النقيض ؛ أي نحو التوحد والاتساق . ومن الواضح أننا لن يكون لدينا أمثال كوزيت أو الأب جوريو أو جوليان سوريل في الكتابة . فقد تحولت الفرقة الخلفية للخيال الغامض إلى شاشة التلفزيون . وفي ما يتعلق بالكتابة ، فقد انطلقت منذ ذلك الحين لتقود قافلة وسط المجهول . ويعدُّ بيكيت أفضل مثال على ذلك بشهادته الساخرة والشيطانية . والكتابة لا تختبيء بشكوكها في اللا وعي الذي يتم إنتاجه على نطاق واسع وبارتيابها في النزوة الخيالية الأثيرة لدى كل فرد . ورغم وساوسها ، فإنها تقتحم أشد المناطق إظلاماً حيث ينبع الخوف والحزن وتحدي الوضوح الشفاهي . ولم يحدث في

تاريخ البشرية من قبل مثل هذا الاستكشاف لحدود المعنى بهذه الطريقة العارية من أية حماية ؛ وأقصد ها هنا بدون أي مبرر ديني أو صوفي أو غيره .

هل ستسود إحدى هذه اللغات التعبيرية على غيرها؟ وأي اللغات ستسود؟ أما أنا فأراهن على أقربها وأشدها تنوعاً وخروجاً على القياس واستعصاء على التعبير . ولكن ما هو الاستعصاء على التعبير (unrepresentability)؟ إنه ما لا يعدُّ جزءا من أية لغة بعينها كالإيقاع والموسيقى والشذى الغريزي ؛ إنه مالا يطاق ومالا سبيل للتفكير فيه من خلال المعنى كالشيء المخيف أو الدنيء . والكتابة الحديثة تعرف كيف «تضفي صبغة موسيقية» (حسب تعبير ديديرو) على ما يعتبر مخيفاً ودنيئا بالنسبة لعصرنا ، عصر الماسكارة والمسلسلات التلفزيونية . هذه الموسيقى الهابطة التي يمكن لنا أن نعيش فيها دون أن نغلق أعيننا أو نسد آذاننا . وهذا هو الشكل الحديث المختلف من الحقيقة .

***

١٧ . لورا كيپنيز:

من «النظرية النسائية : الضمير السياسي وما بعد الحداثة»*

إن من أحدث الاهتمامات المحورية لأنصار النظرية النسائية هو ما إذا كان الالتزام المزدوج الذي تبديه النظرية النسائية تجاه التفكيكية وتبنّي السيطرة وتجاه الحرية والمساواة والعدل بالنسبة للمرأة معناه انحياز هذه النظرية لما بعد الحداثة أو المشروع السياسيّ للتنوير . أضف إلى ذلك أن هناك من يتمنون العمل خارج المصادر النظرية والمركزية العرقية لكل من هذين الاتجاهين وضدها .

توجز لورا كيپنيز في مقالتها الفروق بين النظريتين النسائيتين الفرنسية والأمريكية بصورة موازية لهذا التمييز المذكور في البداية والذي قامت به أيضا . والنظرية النسائية في رأيها بعد حداثية ، لكنها فشلت في الوفاء بدورها السياسي المرتقب ، ونأت بنفسها عن «الشعبى» بنفس الصورة التي نأت بها الماركسية الغربية المهزومة عن «الجماهير» . وبعد أن تسببت في أزمة في الحداثة ، تخلت عن مجال الأشكال والاتجاهات الشعبية واتجهت نحو اليمين الجديد ؛ في حين عادت هي نفسها إلى الإيمان بسيطرة الصفوة على نوع من الإبداع الحداثي . وبينما يرى محللون آخرون (ومنهم كالينيكوس وفايل) في ما بعد الحداثة تعبيرا ثقافيا عن طبقة متوسطة جديدة ونزعة محافظة جديدة ، نجد أن كيپنيز ترى أن ما بعد الحداثة التفكيكية اليسارية

---

* اعيد طبعها من Andrew Ross (ed). Universal Abandon? The politics of Post modernism (Edinburg University Press, 1989) pp. 157 - 66.

النسائية يمكن ، بل ينبغي ، أن تنافس هذه النزعة الشعبية الجديدة ، مما يعني الخروج من رفاهية الاهتمامات النظرية والنصية التي لا تؤدي إلا إلى ترسيخ هيمنة العالم الأول وتميزه . ويمكن «لنزع المركزية السياسية» أن يحقق المشروع النسائي بعد الحداثي ويساعد على إغلاق هذه الحقبة بعينها .

***

من الواضح أن مسألة الفاعلية تكمن في المركز السطحي لعملية صياغة الحداثة الجارية حاليا . وفي نطاق ما يمكن تسميته بالنظرية اليسارية الحالية - الماركسية والنظرية النسائية وما بعد البنيوية اليسارية - يعتبر «الفاعل» قاعدة تبدو حاليا وكأنها تحدد التساؤلات التي ينبغي لنا أن نطرحها . ونتعرف على هذا «الفاعل» من سماته ؛ فهو يتكلم ويتصف بالذكورة والأنوثة وهو اجتماعي أو هو أثر لغوي ومحيَّد ويظن أنه يعرف الكثير . كما أن لدينا نعيه كما رواه بودريار وغيره . فتم حجبه ثم اختفى ثم مات . ونظرا لأن الحوار مثمر ، كذلك فمن الصعب ألا نرى هذا التكاثر النظري للفاعل عرَضاً من أعراض الضرورة . كما أن وضوحه الشديد الذي يمثل دعما ما للتصنيف نفسه يثير التساؤل عما يحتاج الفاعل إلى دعمه . وما هي الأحكام السياسية الأخرى التي يمكن أن تفسر مثل هذا الوضوح الشديد لنوع مارس تأثيره عن جهل بأحكامه هو ، وكانت أسمى رغباته أن يتحول إلى أثر للطبيعة؟ وهذه الذات الفاعلة التي تسقط عنها حجُبها واحدا تلو الآخر ليظهر عريها كبناء لا طبيعة تجرد كل شيء عدا الإجابة على وضوحها الشديد . فإذا كانت الذات الفاعلة هي ما نراه أينما نظرنا ، فما هو الشيء المختفي؟

وبقدر ما تعدّ الذات الفاعلة نوعا آيديولوجيا ، فلا بد أن يكون وضوحها الشديد ووجودها الظاهرى سياسيا حتى النخاع رغم أن مجال الرؤية لا ينفصل عن تكوين الفاعلية . فالوضوح نظام معقد من المنح والمنع ومن الحضور والغياب . ولنفرض بداية أن وضوح الذات الفاعلة المرتبط بفقدان وظيفته يعد دينامية أخرى لسد الفراغ السياسي للحداثة والذي يحدث فيه دعم للقوّة السياسية تحت شعار العقلانية التنويرية . وفي «الذات الفاعلة المتمركزة» بصلتها المجازية بمركزية الغرب السياسية ، تكمن ضرورة جعل بقية العالم مفعولا لها ؛ للغزو وللمعرفة ولفائض القيم . وفي الصورة الحديثة «للذات الفاعلة المتمركزة» ، يختبئ مجاز تدهور قوى التحديث الاستعمارية العظمى وضياع الهيمنة الغربية والذي انعكس علينا ها هنا في الولايات المتحدة في شطحات تعويضية مثل «رامبو» و «الفجر الأحمر» ورونالد ريجان .

والشيء المميز في هذه الحداثة المحتضرة هو الأزمة النظرية التي تحدثها والتى تدخل حكايات التحرير التقليدية فيها في دائرة الشك مما يؤدي إلى فتح ثغرة نظرية تحاول هذه الاتجاهات المتباينة من الحداثة أن تملأها دون جدوى . والشيء المفتقد هو وجود حوار سياسي بعد حديث . وأود أن أحاول سَبْر غور هذه الهوية العرضية كما تتضح في النظرية النسائية في العالم الأول والتى تبدو وقد وقعت بين منطق سياسي بعد حديث ووليد وبين حداثة باقية .

ويشيع في النظرية النسائية حالياً التفرقة بين نظرية نسائية أنجلو أمريكية من

ناحية ونظرية نسائية أوربية من ناحية أخرى ؛ وهي صياغة غير كافية ، إلا أن التفرقة التي تنشأ من هذا التشعيب هي تفرقة أود أن أبقي عليها مؤقتا لأغراض ثانوية مساعدة . فهي تفرقة بين نظريتين تتنافسان على الانفراد بالتمثيل ومستقاة من موقف تجاه الدالة . وقد لاحظ تيرى ايجلتن (Terry Eagleton) أن تاريخ الماركسية نفسه يتبع المسار السوسوري الخاص بالرمز اللغوي ، فيقول : «فى البدء كان لدينا المشار إليه (referent) ثم أصبح لدينا العلامة (sign) . أما الآن ، فلدينا الدالة (signifier) . وحسب تصور ايجلتن ، فإن هذه اللحظة الأخيرة ، وهي استقلالية الدالة تنتمي إلى الماركسية الألثوسيرية .[1] ويبدو أن هذه اللحظات المتتالية للرمز تحدث في وقت واحد في نطاق النظرية النسائية القائمة حاليا .

إن ما يطلق عليه اسم النظرية النسائية الأمريكية يقوم على نظرية عن اللغة باعتبارها صورة شفافة ، مما يؤدي إلى الإيمان بتاريخ قابل للبعث إلى الحياة وبالتركيز على الكلام دون اللغة وبالوعي دون اللا وعي ، والرحلة قصيرة بين الرمز والمعنى . وهو ما يوجد الصراع على حقل الرواية الواقعية والمطالبة بالدخول في حوار الذات الفاعلة وإمكانية إيجاد رمز أو صورة منعزلة كموقع محتمل للعمل السياسي .

وعلى عكس النظرية النسائية الأمريكية ، تتبع النظرية النسائية الأوربية أو ما بعد البنيوية التقسيم السوسوري للرمز ، وتؤكد على مادية الدالة وتعطي للبنية امتيازاً على الفاعل وللمغزى على المعنى ، وتؤكد على أن المرأة ليس لها منطلق تتحدث منه . ويتميز تركيزها الحداثي باعتباره المنطقة المتميزة

للاستكشاف ، ويتميز التفكيك الحداثي باعتبارة التطبيق الجمالي المتميز .
من هذا المنطلق التفاضلي ، فإنَّ أولوية كل من النظرية التحليلية النفسية والجماليات الحداثية في النظرية النسائية بعد البنيوية يمكن اعتبارها نتيجة ثانوية للتراث السوسوري للمتزامن ، ونجدها بدءا من ليفي شتراوس وحتى لاكان .

ويتركز كفاح أنصار النظرية النسائية بعد البنيوية في أن إطلاق اسم «الجنس الأنثوى» على الموضوع السياسي للنظرية النسائية يفرز النزعة الجوهرية البيولوجية والمنطق الازدواجي الذي يهبط بالمرأة إلى دور أدنى .[٢] ويخلق هذا الرأى «فراغا» ولا يوجد جنسا ؛ أي أنه يؤدى إلى إيجاد أمثلة على الهامشية والظلم والغياب واللاوعي واللامعقول والتأنيث والسلبية والضعف . وتعدّ النظرية النسائية الأمريكية معالجة موضوعها السياسي هو المرأة البيولوجية ، في حين تعدّ النظرية النسائية الأوربية معالجة موضوعها موقف بنيوى تحتله الأنثى والجسد والآخر .

من هذه الرؤى الراديكالية التي تبديها النظرية النسائية الأوربية ، ننتقل إلى «الأدب النسائى» الذي يعدّ محاولة لبناء لغة تمثل التحرر ولا تقتصر على تنظيره . فيرى سيكاس (Cixous) أنه البناء الخيالي لجسد الأنثى باعتباره الموقع المتميز للكتابة ؛ وهو بالنسبة لايريجاراى (Irigaray) ، لغة ضحك المرأة . فكلاهما لغتان خاصتان لهما قيمتهما وتعتمدان على الفراغات الوهمية .[٣]

وهنا نجد لدينا مرة أخرى تأكيدا على التطبيق العملي السياسي من خلال تطبيقات نصية حداثية في جوهرها تهبط بتحليل البناء الرمزى للتغير إلى نزعة جمالية تغلق «المعنى» كما توضع الغمامة على عيني حصان . وفي هذه الفكرة الخاصة «بالإنتاجية» الأدبية ، فإن النص نفسه يعمل كمدلول خارج نطاق التجربة الإنسانية ؛ أي كمعنى مطلق[٤] ومحاولة لتقييد هذه الفراغات المشار إليها في النص تبدو كمناورة دفاعية في جوهرها تحرسها حتى لا تفر إلى ما وراء حدود الأدب المكتوب وإلى تطبيق اجتماعي عملى أوسع بقصر تداول هذه الأنماط المعرفية على مستهلكى الثقافة الإبداعية .

ويجدر بنا أن نشير إلى أن هناك خطابا نظريا آخر وهو نظرية التبعية (dependency theory) في الاقتصاد (وهي نظرية ترتبط ارتباطا زمنياً وثيقاً بما بعد البنيوية) وهدف التركيز فيها ليس نصيا ، بل الصلة بين النمو والتخلف الاقتصادي في العلاقات التبادلية غير المتكافئة بين العالمين الأول والثانى . وتحكى هذه النظرية قصة شديدة الشبه بقصة النظرية النسائية بعد البنيوية من حيث تفسيرها للآليات التي يقوم فيها مصطلح سائد بكبت مصطلح ثانوي . وفي هذا الحكي ، نجد أن تفكيك هذه الثنائيات يعد أي شئ إلا أن يكون تطبيقا رمزيا .[٥]

ظهر في النظرية بعد الحداثية شكل روائى يشبه ذلك . فالنظرية النسائية هي المعالجة السياسية النموذجية لما بعد الحداثة .[٦] ويحظى تركيزها على الغياب وعلى السطح الخارجي وعلى الآخر – وهي فراغات يدرج فيها وضع المرأة سياسيا وبنيويا – بمصداقية سياسية تفوق ما للماركسية حاليا .

وهناك شكل روائي آخر مختلف قليلا يمكن فصله عن هذه العناصر . فإذا كانت الماركسية تعتبر معالجة سياسية راديكالية للحداثة ، وإذا كانت النظرية النسائية معالجة سياسية راديكالية لما بعد الحداثة ، فمن الممكن أن نرى أن كلا منهما تقوم بدور سائد تعلن من خلاله الحركات السياسية اليائسة الأخرى عن إمكانية إحداث التحول السياسي . وطبقا لأصحاب نظرية «أزمة الماركسية» ، كان طموح الماركسية الأول بتوحيد الحركات النضالية المتفرقة للطبقات العمالية وتحويلها إلى حركة جماعية للبروليتاريا سبباً في إضعاف قدرتها على نقديم ايضاحات عن الأوضاع السياسية الجديدة والطارئة في الوقت الحاضر مع الأخذ في الاعتبار تلك التحولات التي طرأت على طبيعة العمل وعلى أنماط الحركات النضالية الجيوبوليتيكية العالمية فيما بعد عهد الاستعمار ، إضافة إلى عجزها الظاهر عن تقديم تنظير جاد للتغيرات الفرعية التي طرأت على المرأة .

وفي النظرية النسائية ، يتضمن ظهور السطح الخارجي والغياب والهامش نظرية عن المرأة لا باعتبارها طبقة أو طائفة مغلقة ، بل باعتبارها مستعمرة ؛ مما كان يعدّ في الحقيقة تحليلاً ظهر من قبل في النظرية النسائية الأمريكية (ومن قبلها في وصف سيمون دى بوفوار للمرأة باعتبارها «آخر») على يد نساء طرحن انشقاقهن عن اليسار الخاضع لهيمنة الرجل بالمنطق السياسي المعاصر : «إننا حين نحلل وضع المرأة في المجتمع الرأسمالي وخاصة في الولايات المتحدة ، نجد أن المرأة ترتبط بالرجل في علاقة استعمارية ، وإننا نعتبر أنفسنا جزءا من العالم الثالث» (١٩٦٧) .[٧] وما يمكن إدراكه من هذا

التشبيه هو أن الظهور النظري لهذه الفراغات السياسية التي يجرى وصفها الآن من جانب أنصار النظرية النسائية من الأوربيين يوازي قصة اضمحلال القوى الاستعمارية الكبرى في الحداثة وتصفية الإمبراطوريات الأوربية وإعادة الترتيبات بعد الاستعمارية لمراكز الثقل التقليدية على مستوى عالمى . فكانت فرنسا هي التي شكلت كيانا مؤثرا لنظرية تقوم على مركزية الإخصاء في بناء الذاتية الإنسانية . ولعل هذا هو السبب في التلقي الأمريكي لنظرية لاكان باعتبارها نظرية أدبية في المقام الأول بهدف قصر هذه المعرفة المزعجة على النص وإعادة تشغيلها من خلال أجهزة النزعة الإنسانية في الأدب ، بدلا من السماح لظهور فرنسا كعاصمة للنظرية في العالم بأن يفهم على أنه نتيجة لفقدانها لسيادتها وخروجها من المحورية السياسية سواء في الحرب أو في الهند الصينية أو في شمال أفريقيا .

علاوة على ذلك ، فقدت القوى الأوربية كثيرا من مستعمراتها بعد الحرب نتيجة لضرورات عملية واقتصادية لا نتيجة لاقتناع آيديولوجى . فظلت العقلية الاستعمارية باقية لفترة طويلة بعد أن تفككت بناها السياسية والاقتصادية . وتقدم النظرية النسائية الأوربية تحليلا راديكاليا ، إلا أنها تتراجع بعد ذلك عن نتائج تحليلها وتدخل في استقلالية النص وتتشبث برفض حداثي للإشارة إلى تقنين تناقضاتها . ويبدو أن النظرية النسائية الأوربية أشد تيار راديكالي مرتقب في النظرية السياسية المعاصرة بتحررها من جوهرية النظرية النسائية الأمريكية بتراثها الليبرالي . ومع ذلك ، فإنها تبدو محاطة بنفس العناصر التي ترتبط بنزع الصبغة السياسية عن الماركسية

الغربية ومعرضة لاكتساب الصبغة الجمالية والاستقلالية النظرية والابتعاد المتعمد عن التطبيق السياسي العملي . فتحدد معالم الوضع البنائي لموضوع سياسي جديد وتدرج نفسها في تلك اللحظة ثم يصيبها الشلل بهذا الإدراك وبمكانتها في العالم الأول ويصيبها العمى الهستيري تجاه النتائج الجيوبوليتيكية المترتبة على برنامجها . وهذا أمر منطقي لأن الإدراك المعروض ها هنا ليس حميدا ؛ فالتحولات الجادة في القوى العالمية والتوزيع الاقتصادي ليس له شأن كبير باللذة أو بما قبل الأوديبية أو بالأخلاط . وتعتمد رفاهية النظرية النسائية الخاصة بالعالم الأول في تناولها لمثل هذه القضايا على الإبقاء على الوفرة في العالم الأول ، وهو ما يضمنه بقاء التخلف المتعمد في كل مكان عداه وتأجيل تحول المراكز السياسية المحورية . ذلك التحول الذي سيؤدى إلى إغلاق تلك الحقبة التاريخية .

كتبت هذه المقالة في الأسبوع الذي قامت فيه المقاتلات الأمريكية بقصف ليبيا بالقنابل ، وهو ما قدمته لنا السلطات الحاكمة على أنه «ضربة جراحية» ، وهي عبارة تذكرنا بضربة جراحية أخرى ، وهي الجراحة التي كانت تجرى على مخ المرأة على أثر تشخيص حالتها بفقدان القوى العقلية . هذا بالاضافة إلى التشخيص الذي قدمه ريجان عن القذافي بأنه رجل «هش» . والقذافي هنا يقوم بدور فرانسيس فارمر ، وتؤدي الولايات المتحدة دور الجرّاح . وتزدحم أخبار شبكاتنا الاخبارية هذه الأيام بالليبيين «المجانين» والفلسطينيين «المخبولين» الذين يحتاجون إلى عمليات جراحية صغيرة في أمخاخهم . وتعترف هذه الشبكات بمهمتها الآيديولوجية

صراحة لدرجة أن أصبح شعار شبكة «سي بي اس» في أخبارها هو «نحن نُبقي أمريكا على قمة العالم» . أما تشخيص الطموحات القومية التي لا تتفق مع خطة الغرب فهو «أمراض نفسية» تحتاج إلى «علاج» يتمثل في طابور طويل من أجهزة الدولة القمعية . فبالنسبة لليبيين ، يتمثل العلاج في القنابل ؛ وبالنسبة للمرأة يتمثل في الاغتصاب والضرب وتحديد الإقامة والإيذاء الطبي والنفسي . إنها أجهزة قمعية في صورة عائلية تنكرية .

وكما يتضح من الهستيريا الراهنة حول «الإرهاب الدولي» ، وهي النظرية التآمرية التي استطاعت الحكومة الأمريكية أن تدرج فيها الاتحاد السوفيتي والأصولية الإسلامية وجماعة السندينستا ، نجد أن رد الفعل تجاه محاولات تغيير المحورية السياسية يمثل عمى عرضيا لا رؤية . فهناك رفض وعجز عن فهم ظاهرة تحول القوى ومجالات النفوذ فهماً كاملاً ، وعن إدراك الأنماط الجديدة من الكفاح السياسي تلقى فيه المسئولية على السواح من المدنيين عن تصرفات حكوماتهم . وعندما يتم الثأر «للغطرسة الأمريكية» ، فإن هذا يعد نقدا بعد حديث للتنوير ، وهو في الحقيقة تحول في مراكز الثقل . إنه الهامش والغياب والسطح الخارجي وإعادة وضع القواعد من منطلق خاص .

بالربط بين النظرية النسائية وهذه الحركات النضالية السياسية الأخرى وفراغ تاريخي معين ، لا أقصد ها هنا أن أمحو القهر الجنسي باسم قهر أكبر . فكان قيام الحركة النسائية الراهنة يوازي اضمحلال حركة الزنوج بالولايات المتحدة . وإذا فُهمت النظرية النسائية على أنها حركة تهدف إلى

التحرر من الاستعمار كغيرها من الحركات التحررية ، فإن هذا يعني القول بأن اليمين يكون يمينا عندما يرى في النظرية النسائية تهديدا «النمط الحياة الأمريكية» . كما أن هذه المعرفة الكامنة بالمخاطر السياسية تفرز المأزق الذي أعتقد أننا نشهده الآن في النظرية النسائية . فبعد نقد النزعة الإصلاحية الليبرالية ، وبعد تحلل الخرافة البيولوجية التي تقول بأن النساء إذا ما أتيحت لهن الفرصة سيقمن جنة سياسية بلا تدرج هرمي في السلطة ، ضاقت الخيارات السياسية ضيقا حقيقيا . فإما «الخروج عن المسار العام السائد والانضمام إلى الثورة» أو الخروج على الثورة والدخول في النص . وعلى الصعيد المحلّي ، نجد أن اضمحلال القصص الذي يتناول التحرر من الحديث والتراجع عن النتائج السياسية المترتبة على ما بعد الحديث ترك الساحة مفتوحة أمام اليمين الذي يحارب بنجاح على أرض الاستجواب الشعبي ، بالسيطرة على مصطلحات الخطاب الشعبى وانتحال مجال الطبيعة والأسرة والمجتمع والجنين وعدم التردد في تحوير منطق يسارى تقليدى يركز على التحررية واستعادة السلطة . ومن المذهل أن العمل المناهض للنظرية النسائية تحت عنوان «*قوة المرأة الايجابية*» (Phyllis Schlafy, The Power of the Positive Woman) لفيليس شلافى (١٩٧٧) ، يبدأ بالتساؤل التالي : «كيف يتسنى للمرأة أن تكتسب القوة في العالم؟» .[٨] والحقيقة أن شلافى اقتدت بإحدى أبرز الشخصيات خارج دائرة السياسة الانتخابية في الولايات المتحدة باستخدام منطق الحرمان من حق التصويت في سبيل حشد «الآخر» في النظرية النسائية الراديكالية – وهو ربات البيوت في

ضواحي المدينة النائية - لتكوين قوة سياسية فعالة . وأطلقت شلافى حركة حولت تصديق أنصار النظرية النسائية من الليبراليين على «مشروع قانون المساواة في الحقوق» إلى هزيمة نكراء بالتلاعب بالاستثناءات التي ركز عليها الخطاب النسائي في السبعينيات والتي بثت الرعب بين النساء اللاتي نظرن إلى النظرية النسائية كحركة تخص الصفوة وتنتمي إلى طبقة معينة وإلى «مشروع قانون المساواة في الحقوق» كخطر يتهدد أية سيطرة لهن على أي ركن أو سلطة في العالم .

إن ما يستشف من ذلك هو أن الرؤى الخاصة بأية نزعة من نزعات ما بعد الحداثة اليسارية عن إعادة التفاوض حول ما هو شعبي هي رؤى تتصل بنظرية نسائية تتسم بالعجز عن استجواب شعبي أو الإمساك بخيال شعبي . وبدلاً من ذلك ، فإن استراتيجيات الرفض الإبداعية تنتهي بإفراز «آخر» خاص بها يتمثل في «جماهير» الثقافة الشعبية التي تقع خارج نطاق الصفوة الريادية وخارج فئة المستنيرين وخارج الجامعة . وإذا كانت صفة الشعبية تعدّ مدخلاً إلى الهيمنة لا آداة لفرض السيطرة ، فما يتبع ذلك هو استراتيجية بعد حديثة للكفاح على أرض الاستجواب الشعبي واعتراف بأن الهيمنة تم الفوز بها ولم تُفرض عنوة .

لكن هذا يفترض أننا لسنا سوى فاعل في التحول السياسي ، لا مفعول به . والوضوح الشديد للفاعل يوازي تفكيكه على المسرح العالمي . وتعدّ الرغبة الحداثية الجديدة في وضع فراغ الهامش والغياب في إطار النص تنظيرا جديدا من وجهة نظر العالم الأول وكشفاً عن عمى هستيري وعن

حقيقة مفادها أن السطح الخارجي فرض نفسه على المركز . وتتسم أية نظرية تفكيكية بهذا العمى لدرجة أنها تعطى الأولوية للنص المستقل . وتشير أية نظرية نسائية إلى رفض أصحاب النظرية النسائية في العالم الأول أن يدركوا أننا معشر دعاة النظرية النسائية في العالم الأول والمستفيدون في نظام عالمي يسوده النظام الأبوي يدعمه تقسيم دولي للعمل وتبادل غير متكافئ وصندوق للنقد الدولي لدرجة أن أية نظرية نسائية يمكن أن تكتشف هذه الفراغات الحيوية في التطبيق النصّي لا السياسي .

***

الهوامش

1. TERRY EAGLETON, "The End if English".

(بحث تم إلقاؤه بمدرسة معهد الفنون بشيكاغو في ابريل ١٩٨٦).

2 JULIA KRISTEVA, "Women Can Never Be Defined", in· New French Feminisms, ed. Elaine Marks & Isabelle Courtivron (New York, 1981), p. 137.

3. TORIL MOI, Sexual /Textual Politics (New York, 1985).

4. FREDERIC JAMESON, The Prison House of Lnguage (Princeton, 1975) 182.

٥ ـ لمزيد من المعلومات عن «نظرية التبعية»، انظر :

ANDRÉ GUNDER FRANK, Capitalism and Underdevelopment in Latin America (New York, 1969).

٦ـ هناك نموذجان حديثان في النظرية الجمالية، وهما :

CRAIG OWEN, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", in: The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, ed. HAL FOSTER (Port Townsened, 1983), and Huyssen's "Mass Culture as Woman".

٧ ـ وردت هذه العبارة في :

ALICE ECHOLS, The Radical Feminist Movement in the United States, 1967-75.

وهي رسالة للدكتوراه غير مطبوعة بجامعة ميتشجن، ١٩٨٦، ص ٣٢.

8. PHYLISS SCHLAFY, The Power of the Positive Woman (New York, 1977).

الثقافة الزنجية وما بعد الحداثة

١٨. كورنل وست

من «لقاء مع كورنل وست» انديرز ستيفنسن*

إن عمليات نزع المركزية في ما بعد الحداثة تشكك في النماذج العرقية والمعرفية والثقافية وفي أشكال الخطاب الثانوية والمهمشة وفي التراث ، وبالتالي ، فإن وجهات نظر المثقفين والفنانين الأفرو أمريكيين ممن يعايشون تاريخا مشتركا بين البيض والسود تتسم بأهمية نظرية وعملية خاصة .

يقول الكاتب الروائي الأمريكي توني موريسن إن الظروف النفسية والاجتماعية المرتبطة بالحداثة وما بعد الحداثة كانت تتطابق مع العبودية بالنسبة للسود . «فالحياة الحديثة تبدأ بالعبودية . وكان على المرأة من وجهة نظر نسائية أن تتعامل مع المشكلات «بعد الحديثة» في القرن التاسع عشر وما قبله . . . أنواع معينة من الانحلال وفقدان الاستقرار والحاجة إلى بنائه

---

* اعيد طبعها من Andrew Ross (ed). Universal Abandon? The politics of Post modern-ism (Edinburg University Press, 1989) pp. 272 - 82

من جديد» (حدود المدينة ، ٣١ مارس - ١٧ ابريل ١٩٨٨) . وفي المقال الحالي ، يحدد كورنل وست معالم نوع مماثل من ما بعد الحداثة الثقافية الزنجية المتميزة (ويشير كلٌ من وست وتونى موريسن إلى موال «البلوز» وموسيقى الجاز) ، مما يعد مواجهة لما بعد الحداثة التي تناقش «أمركة العالم» وللنماذج الأوربية الأفل تقدمية . وتقدم سلسلة الاختلافات والتصنيفات في الثقافة والطبقة والمؤسسة والعنصر والمنطق ، والتي يتناولها وست في مقاله ، المصدر التجريبى لسياسة جرامسية محدثة (neo-Gramscian) ومعقدة في أعماله . . ويصف ذلك في موضع آخر باعتباره يحول دون «الاتجاه الاقتصادي العقلاني» الخاص بالماركسيات السابقة على جرامس وبالاتجاهات بعد البنيوية ، مما يعني اليقظة للفرص السانحة التي تعرض في نطاق القيود الاقتصادية والثقافية والايديولوجية والتى تكوّن القهر المتعدد المستويات الذي يعانيه الزنوج في الولايات المتحدة الأمريكية وفي غيرها .

***

أنديرز ستيفنسن : إن الإشكالية بعد البنيوية تبدو الآن وقد انغمست في الجدل العام الدائر حول ما بعد الحداثة . ويتميز هذا الجدل بشيء من الاضطراب في مصطلحاته . فالمتقابلات الفكرية ، من قبيل الحديث وما بعد الحديث ، أو نزعة الحداثة ونزعة ما بعد الحداثة ، تعنى أشياء متباينة تماما مما يتوقف على البلد الذي يدور فيه الجدل والممارسة الثقافية .

وست : هناك ثلاثة أشياء ضرورية لإيضاح هذه النقطة ، وهي التقسيم التاريخي إلى فترات وتحديد الممارسات الثقافية والسياسة أو الايديولوجيا .

ولنأخذ التاريخ والتحديد كمثال . من الواضح أن الفلسفة «الحديثة» تبدأ في القرن السابع عشر ، أي قبل التنوير بالتحول إلى موضوع العقل العلمي وسلطته الجديدة وتحوله إلى مؤسسة . وما نطلق عليه اليوم اسم «الفلسفة بعد الحديثة» تتناول بالتحديد مسألة سلطان العلم ، وهو مسار يختلف اختلافاً شديداً عن مسار التطبيقات الأدبية «الحداثية» والتي تختلف بدورها تماما عن مسار العمارة . فالأولى بإيجاز شديد تهاجم العقل باسم الخرافة ؛ في حين تخلطها الأخيرة بالتكنيك والشكل . وغالبا ما يتم تجاهل مشكلات التقسيم الزمني والتحديد . فكتاب بورتوجيزى (Portoghesi) عن العمارة بعد الحديثة مثلا يبدو وكأنه يفترض أن إطاره التاريخي مسألة بدهية لا جدال فيها .

ستيفنسن : وبهذا فإن التنظير المبدئي الذي يقدمه ليوتار عن الحالة بعد الحديثة يختلف عن أصله الفرنسى .

وست : نعم ، فكتابه يعدُّ من نواحي عديدة كتاباً حقق شهرة واسعة النطاق ، وهو في الحقيقة انعكاس للفكر الفرنسي حول تجاوزات الحداثة ، مما ليس له شأن كبير بما بعد الحداثة في السياق الأمريكى . ففي فرنسا ، لاتزال الحداثة تمثل الظاهرة المحورية . فاستمرت شخصيات مثل مالارميه وآرتو وجويس وباتاى في آداء دور هام . وفي الولايات المتحدة ، كما يؤكد أندرياس هايسن ، تعدّ ما بعد الحداثة إبداعا وتشبه الثورة على حداثة المتاحف وعلى حداثة الثوابت الأدبية والأكاديمية . ونلاحظ أيضاً في هذا الموضع الانفصال بين ما بعد الحداثة الثقافية والسياسة بعد الحديثة .

فالأمريكيون دائما في حالة تفتت بعد حديث من الناحية السياسية ، أو في حالة تعددية سياسية لم يشهدها الأوربيون . وتعدّ الثورة على المركز من جانب من يحتلون الهامش اختلافا معارضا لا يتفق والأفكار بعد البنيوية عن الاختلاف . وهذا الهجوم الأمريكي على العالمية باسم الاختلاف ، وهذه القضايا «بعد الحديثة» عن «الآخر» (الزنوج الأمريكيون والهنود الحمر النساء والشواذ) تمثل في جوهرها نقدا ضمنيا لبعض أشكال الخطاب الفرنسية بعد الحديثة عن «الآخر» ، مما يساعد على إخفاء أصوات «الآخرين» وطمسها .

ستيفنسن : وبالتالي ، فالجدل الدائر بين ليوتار وهابرماس يعد خارج الخط من وجهة النظر الأمريكية .

وست : إن الأمور الفلسفية الهامة مهددة هناك . أما السياسة ، فهي مسألة عائلية ، بل عائلية جدا في هذا الصدد . فهابرماس يمثل التراث القديم الأول لمشروع التنوير العقلي (venunft) . ولديّ بعض الانتماء لهذا التراث ، إلا أنه ليس هناك جديد فيما يقدمه . ونشأ هجوم ليوتار على هابرماس من دعم تجاوزات الحداثة في مواجهة منظور تنويري رفيع . وكل ذلك بعيد عن نمط المناظرات الدائرة حول ما بعد الحداثة لدينا في الولايات المتحدة ، ولو أن المرء ينبغي بالطبع أن يقرأه ويتعرف عليه .

ستيفنسن : أتفق معك ، ولكن النقاش لم يخل من التأثير ها هنا أيضا . فمثلا ، هناك شعور سائد بضرورة الإشارة إلى ليوتار في المناقشات المعمارية .

وست : أصبحت الإشارة إليه «موضة» لأنه يمثل اليوم شخصية مرموقة ، إلا أنني أتحدث عن قراءات جادة لأفكاره . وكل من يعرف شيئا عن كانط وويتجنشتاين ، يعرف أيضاً أن قراءة ليوتار لأعمالهما تعدّ موضع شك شديد وخارجة عن السياق . وحين تسافر هذه القراءة إلى الولايات المتحدة بعد ذلك ، فإنها تتخذ لنفسها سلطة تبقى دون مساءلة .

ستيفنسن : من الحالات التي تحضرني في هذا الشأن فكرة «عالم الحياة» التي يدور الحديث عنها بحرية . وقد نشأت عند هاسرل (Husserl) ، وتؤدي عند هابرماس فيما بعد وظيفة هامة باعتبارها موقعا يُستعمر بالنسبة «العالم النظم» ، مما يعد ربطا تقريبيا بين ويبر وهاسرل ؛ إلا أن النتيجة لا تعدّ شيئا يوازي قيمة علم الاجتماع الكلاسيكي الأمريكي .

وست : عندما يضع هابرماس عالم الحياة جنباً إلى جنب مع النظم الاستعمارية ، فإن هذا يذهلني كأسلوب أخرق للتفكير في دمج الثقافة في دوائر الإنتاج والاستهلاك الرأسمالية المتقدمة . فمن ناحية ، يفكر هابرماس في الدور الجوهري الذي بدأت الثقافة تلعبه حاليا ، حيث اخترقت عملية التوفيق الممارسات الثقافية التي كانت تتسم بالاستقلالية نسبيا فيما مضى ؛ ومن ناحية أخرى ، فإنه يفكر في ميل القوى المعارضة للنظام والمقاومة له (وهي ما أطلق عليه عملية التوفيق Commodification) نحو الضعف . وهو ببساطة شديدة ، أسلوب أقل فعالية في تناول شيء ظل الماركسيون يتناولونه لسنوات .

ستيفنسن : ولكن من الواضح أن كلا من ليوتار وهابرماس لابد أن يكونا

فعلا شيئا لسد النقص في موضع ما ، وإلا فإن تلقيهما في هذا الصدد سيكون غير قابل للتفسير .

وست : هذا صحيح ؛ فهذه الملحوظات لا تفسر السبب في اكتساب كل من هابرماس وليوتار ما اكتسباه من أهمية . إن هابرماس يتحدث بالطبع من موقف المنظّر الذي ينتمي إلى الجيل الثانى من مدرسة فرانكفورت . وقد نال درجة من الشهرة تمكنه من إسقاط المصطلحات عن عدد من مختلف الاتجاهات الراسخة التي تتخذ لنفسها ما لا تستحق من ظهور في الغالب . والأهم من ذلك ، أن معارفه الموسوعية وولعه بالأسس الفلسفية للمعايير الديمقراطية تفي بحاجة ملحة إلى مثقفين من اليسار الأكاديمى ؛ وهي حاجة إلى الاحترام المهني والدقة التي تحل محل الالتزام السياسي والانغماس الدنيوي . وفي الوقت نفسه ، فإن علاقته الشهيرة والغامضة بالماركسية تضفي عليهم سمة الراديكالية . وكل هذا يحدث على حساب مواجهة مع التراث الماركسي خاصة مع جرامسي ومن بعده لوكاش . ومن هذا المنطلق ، فإن هابرماس يشبه الأفيون بالنسبة لبعض المثقفين الأمريكيين من اليسار الأكاديمي . ويعد تأثير ليوتار من ناحية أخرى ، نتيجة لحقيقة أنه كان أول مفكر أوربى جاد يتناول قضية ما بعد الحداثة بصورة شاملة . وإذا أخذنا فيلسوفا مماثلا كديليوز ، نجد أنه لم يفعل ذلك أبدا ، ولو أنه ينتمي إلى ما بعد البنيوية انتماء أعمق ، وكان ينبغي أن ينال اهتماما أكبر مما نال في الولايات المتحدة . وكتابه المبكر عن نيتشه هو في الحقيقة نص يتسم بالأصالة .

ستيفنسن : لماذا؟

وست : لأن ديليوز كان أول من فكر في فكرة الاختلاف في استقلال عن الفكر الهيجلي المعارض ، مما كان يعد بداية للنزعة المضادة للهيجلية التي ميزت الحياة الفكرية الفرنسية في العقود الماضية . ويتمثل هذا الموقف في نبذ الاجمال والتوسط وتثبيت الاختلاف خارج التعارض بين الفاعل والمفعول ونزع مركزية الفاعل وكل هذه السمات التي نربط الآن بينها وبين ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية تعود جميعا إلى إحياء ديليوز لفكر نيتشه ضد فكر هيجل . وكان فوكو الذي تَمثل هذا النقد الديليوزي أول مفكر فرنسي ذى شأن يتمكن من الدوران حول هيجل دون مواجهته ، وهو ما يفسر قوله اننا نعيش «عصر ديليوز» . والحياة في «عصر ديليوز» معناها الحياة في عصر معاد لفكر هيجل بحيث لايجب على المرء أن يتصالح مع لوكاش أو أدورنو أو أيٍ مفكر ماركسي هيجلي آخر .

ستيفنسن : كان لظهور نيتشه آثار ضارة عندما تم استيراد النظرية الفرنسية إلى الولايات المتحدة .

وست : وكان هذا من سوء طالع الحياة الفكرية الأمريكية لأننا لم تكن لدينا الثقافة الماركسية التي كان الفرنسيون ينشطون في رد فعلهم تجاهها . كما أن ثقافة هيجل لم تؤخذ مأخذ الجد . فكان جون ديوي هو الفيلسوف الهيجلي الوحيد لدينا ؛ وبالتالي ، تم استقبال نيتشه في سياق الفلسفة التحليلية . ويمكن لك أن تتصور الفجوات والعمى الذي ظهر عندما دخل نيتشه في دائرة الفلسفة الوضعية الأنجلو أمريكية الضيق . وفي مجال النقد

الأدبي من ناحية أخرى ، كان نيتشه جزءا من متعلقات ديريدا التي استطاع «النقاد الجدد» أن يدمجوها بسهولة (وغالبا بلا نقد) في قراءاتهم . ونتيجة لذلك ، لدينا الآن صورة من «برج بابل» في النقد الأدبي الأمريكي .

ستيفنسن : لكن التيار لا يجري في اتجاه واحد فقط . وهل يعيد الاهتمام الفرنسي الراهن بالفلسفة «بعد التحليلية» إشارة إلى إعادة توجّه الحياة الفكرية نحو الولايات المتحدة على الأقل من حيث أهداف البحث؟

وست : بلا شك ؛ فقد دخل المجتمع الفرنسي في دائرة الأمركة . كما تحركت ألمانيا الغربية في نفس الاتجاه ، وأصبحت تعدّ بصورة ما الولاية الأمريكية الواحدة والخمسين . والآن حيث لم تعدّ للنظم الجامعية في أوربا نفس المكانة أو الدعم المالي الذي كان لها من قبل ، تقوم الجامعات الأمريكية باستقطاب المثقفين الأوربيين وتمدهم بالمال والمكانة المرموقة ، بل بمستوى راقٍ جدا من الخطاب .

ستيفنسن : ان سمات ما نربط بينه وبين فكرة ما بعد الحداثة تعدّ جزءا من الحياة الأمريكية منذ عهد غير قريب ، وهي التفتت والتعددية والأسطح التي تفتقر للتاريخ . فهل تعدّ مابعد الحداثة تنظيما للحياة بلوس أنجيليس؟

وست : في صورة واحدة فقط ، وبالتحديد عند مستوى الثقافة المتوسطة . والجانب الآخر هو الناحية المقابلة من الفكرة . فلا ينبغي أن ينظر إلى ما بعد الحداثة كظاهرة متجانسة أبدا ؛ بل كظاهرة يكون النقاش السياسي فيها محوريا . وحتى إذا نظرنا إليها كصورة من صور أمركة العالم ، فمن الواضح أن هناك أنماطا شتى من الصراع الآيديولوجي والسياسي تجري

بالولايات المتحدة .

ستيفنسن : مجتمع الزنوج مثلا أشد صراعا من أمريكا العادية .

وست : لا يزال لدى الدوائر الانتخابية الزنجية بعض الحس بالواقع العالمي وبعض الحس بما يجرى في العالم الثالث . انظر إلى القضايا التي يتناولها القس جيسي جاكسن عام ١٩٨٤ ثم ١٩٨٨ ، فستجد أنها قضايا تطرق في الأحوال العادية في صالونات المثقفين اليساريين . وكان لخروجها إلى شاشة التلفزيون تأثير كبير .

ستيفنسن : لكن الحالة الأمريكية الزنجية ان صح التعبير ليست فكرة بارزة في الوقت الحاضر .

وست : تماما ؛ فهناك انقسام طبقي متزايد واختلافات متصاعدة تؤدي من ناحية إلى خلق طبقة متوسطة زنجية لها شأن تتسم بالقلق المتزايد وفقدان الأمان والاستعداد للانضمام للقوى الموجودة على الساحة وتولي اهتماما بالعنصرية لدرجة فرض القيود على الحركة الاجتماعية إلى أعلى . ومن ناحية أخرى ، هناك طبقة دنيا تزداد حجما بين الزنوج ، وهي طبقة تجسد نوعا من النزوع إلى العدمية والعبثية من إدمان المخدرات والكحوليات والجريمة وارتفاع معدل الانتحار . والآن وبسبب تدهور الصناعة ، لدينا طبقة عمالية صناعية مخرَبة ؛ وهناك درجة مروعة من اليأس بينها .

ستيفنسن : هل زادت نسبة الانتحار بدرجة عالية؟

وست : زادت إلى ستة أمثالها في العقود الماضية بالنسبة للذكور من أمثالي

بين الثامنة عشر والخامسة والثلاثين ؛ وهو أمر لا سابقة له . فكان زنوج أمريكا أقل إقداماً على الانتحار من سائر الأمريكيين . ولكن لم يعد الوضع كذلك .

ستيفنسن : ماذا يفعل المثقف الزنجي المعارض في ظل هذه الظروف الأليمة؟

وست : نعود إلى تلك المؤسسات الزنجية التي حاولت أن تؤدي دور مصادر إعاشة وموارد للرزق ، والكنيسة من هذه المؤسسات ، وخاصة الجناح التقدمي منها . ويحاول المرء أن يتفاعل عضويا مع هذه المؤسسات بحيث يمكن للمرء أن يخاطب جمهورا من الناخبين الزنوج ، وفي الوقت نفسه ، يبقى الحوار قائما مع المناقشات السياسية وبعد الحداثية من الخارج بحيث يمكن طرح الرؤى التي تثيرها .

ستيفنسن : وهذا يفسر كونك تمثل لونا من الوعظ اللاديني . ولكنه لا يفسر كونك مسيحيا .

وست : إن مسيحيتي اليسارية ليست ذريعة أستخدمها . فهي في جزء منها رد فعل لأبعاد الحياة التي كسدت وللشخصية المسطحة لثقافة بعد حديثة ترفض الحديث عن قضايا اليأس وترفض الحديث عن قضايا السخف . لذا ، فلازلت أرى في القصص المسيحي دعما ومقدرة .

ستيفنسن : ما الذي يرد على خاطر الزنجي الأمريكي حين يسمع بلغة بودريار أننا نحيا في فراغ ماوراء الواقع وأننا فقدنا الحقيقة؟

وست : قرأت عن ذلك بصورة عارضة . ويبدو أن بودريار يتحدث عن أحاسيسه ازاء حالة المثقف الفرنسي من الطبقة المتوسطة أو ربما عن أحاسيسه تجاه كونه من الطبقة المتوسطة عامة . وإذا صغت هذه النقطة مستخدما كلمات هنرى جيمس وأعاد صياغتها فردريك جيمسن ، أقول : هناك واقع لا يمكن للمرء أن يدركه ؛ فالحواف المهلهلة للواقع وللاحتياج والعجز عن الحصول على القوت أو المأوى أو الرعاية الصحية ، كلها أشياء لا يمكن للمرء أن يدركها . والحالة الزنجية تعترف بذلك وتعدّ أمرا ملموسا بصورة حادة ، لأن هذا المجتمع يعيش فيه كثرة من الناس على الهامش ، وكثير من الناس فيه لا يملكون حس الحواف المهلهلة للاحتياج والفقر أو بمعنى أن يعاني المرء درجات عالية من القهر . والحياة كفرد من الطبقة المتوسطة معناها الحياة بصورة مريحة إلى درجة خيالية من الترف ؛ في حين أن نصف السكان الزنوج محرومون من ذل ، مما يفسر أسباب ما لديهم من إحساس قوى بالواقع .

ستيفنسن : وهل يؤدي ذلك إلى جعل الأفكار عن ما بعد الحداثة بلا معنى من وجهة النظر الزنجية؟

وست : على الأقل ، لابد أنها لا تجد اختلافا شديدا في نوعية تلقيها . وإذا أخذنا اشمائيل ريد كمثال للأديب بعد الحديث ، نجد أنه رغم سياسته المحافظة ، لا يستطيع أن ينكر أن الواقع بالنسبة للزنوج ملموس بدرجة واضحة تماما . وفي كتاباته عن تاريخ زنوج أمريكا مثلا ، نجده يضطر إلى مناقشة الإرهاب الذي تسانده وتدعمه الدولة بإعدام الزنوج دون محاكمة

وما إلى ذلك . هذا شيء لا مفر منه في التطبيقات بعد الحداثية الزنجية .

ستيفنسن : وما السبيل إلى فهم التطبيقات بعد الحداثية الزنجية؟

وست : إن الحديث عن التطبيقات بعد الحداثية الزنجية معناه العودة إلى موسيقى البيبوپ (bebop) وانتمائها إلى تعبيرات أدبية كتلك التي نجدها لدى ريد وتشارلز رايت ؛ ومعناه العودة إلى عبقرية تشارلي پاركر وجون كولترين ومايلز دييز . كانت موسيقى البيبوپ ثورة على موسيقى الجاز «العتيقة» الخاصة بالطبقة المتوسطة ؛ ثورة على موسيقى الإيقاع والموسيقيين البيض من أمثال بني جودمان الذي أصبح مهيمنا باستعماره لأحد أشكال الفن الزنجي . وكان ما قام به پاركر هو صبغ الجاز بصبغة أفريقية راديكالية بقبول الإيقاعات المتعددة النغمات والربط بينها بدرجة غير مسبوقة من المهارة على آلة الساكس . وكان يقول صراحة إن موسيقاه لم تكن تهدف إلى إيجاد قبول لدى البيض من الأمريكيين ، وانه كان سيساوره الشك فيها لو حدث ذلك . وكان مقدرا لهذا الإحساس بالثورة أن يكون جزءا لا يتجزأ من التمرد بعد الحداثي على الحداثة التي أصبحت تليق بالمتاحف .

ستيفنسن : موسيقى البيبوپ تبدو في نظرى إبداعا ثقافيا زنجيا تاريخيا والتعبيرية التجريدية في الرسم ، وهي آخر أنفاس الحداثة المحتضرة .

وست : كان ظهورهما متزامنا ويميل الناس إلى وضعهما كل بحذاء الأخرى كما لو كانتا شيئا واحدا . إلا أن التعبيرية التجريدية لم تكن ثورة بنفس الصورة التي كانت عليها موسيقى البيبوپ . كانت في الحقيقة مثالا على الحداثة نفسها . كما كانت البيبوپ على صلة وثيقة بالتفتت والتعددية

ووضوح الاختلاف والهامشية ، وهي جوانب نربط بينها وبين ما بعد الحداثة نفسها .

ستيفنسن : جوانب ثقافية مهيمنة ، نعم ؛ لكن هذه العناصر هي أيضاً جزء من الحداثة . ولا يزال المرء يستطيع أن يتحدث عن پاركر كفاعل موحد يعبر عن القلق الداخلي ، وهو السمة الأولى للحداثة .

وست : هذا صحيح ، ولكن لدينا كذلك سمة أساسية أخرى من سمات ما بعد الحداثة ، وهي اضمحلال الثقافة الرفيعة والبوب . كان پاركر يستخدم صفير الشوارع في الحياة الزنجية العادية . فكانت «شيروكى» مثلا أغنية يغنيها الأطفال الزنوج في أثناء لعب «نط الحبل» أو «البلي» كما كنت أنا نفسى أفعل في طفولتى . أخذ پاركر تلك النغمة من الجماهير الزنجية وصفاها بمهارته التقنية وإيقاعه المتعدد الدقات وحولها إلى سمة رفيعة من سمات الجاز التي لم تعدّ رفيعة . كان يتساءل عن الفارق بين الثقافة العليا والثقافة الدنيا . وكان يمزج بين ما هو شعبى وبين ما يعد رفيعا راقيا . ولكنى لا أنكر الدافع الحداثي ولا أنكر أنهم كانوا يقاومون الجاز كسلعة بنفس الصورة التي رفض بها كل من جويس وكافكا إنتاج الأدب كسلعة .

ستيفنسن : المشكلة هي ما إذا كان من المجدي أن نتحدث عن شخص مثل تشارلى پاركر من هذه الناحية .

وست : نعم ، ولدرجة تنافس الصورة السائدة عنه باعتباره من أنصار الحداثة ؛ ومن ناحية أخرى ، كما ألحت ، هناك مشكلة أعمق كثيرا تتعلق بما إذا كان مصطلحا «الحداثة» و «ما بعد الحداثة» لهما أية علاقة واضحة

بالممارسات الثقافية الزنجية الأمريكية . ونحن لا زلنا في بداية هذا الجدل .

ستيفنسن : هل كان هناك جمهور زنجي كبير لموسيقى البيبوپ؟

وست : نعم ؛ إذ كانت موسيقى پاركر من النوع الذي يرقص الزنوج طربا له في الأربعينيات . كما كانت مرحلة مايلز متميزة في الخمسينيات حيث أنتج ألبومات مثل «كيندا بلو» ، ولو أنها كانت توازي في شعبيتها مرحلة نات كينج كول و دينا واشنطن .

ستيفنسن : وماذا حدث لتلك الموسيقى الزنجية الإبداعية عندما ظهر كل من موتاون و أديثا فرانكلين؟

وست : تحولت إلى وثن للطبقة المتوسطة من المتعلمين ، بل أيضاً للطبقة المتوسطة البيضاء . والحقيقة أن نطاقها اتسع لأن الجمهور الزنجي الذي ينتمي أصلاً إلى الطبقة المتوسطة اتسع أيضا . إلا أن الورطة الكبرى بالنسبة للموسيقيين الزنوج ممن يحاولون الحفاظ على التراث ، هي أنهم يفقدون الصلة بالجماهير . وفي هذه الحالة ، كان هناك اتجاه نحو «الدمج» ، حيث حاول فنانو الجاز أن ينتجوا أعمالاً تستهدف قاعدة أعرض من السود والبيض على السواء .

ستيفنسن : كان مايلز ديفيز هو الشخصية المحورية في هذا الصدد .

وست : ووصل إلى ذروته بمجموعة تسجيلات ظهرت عام ١٩٧٠ ويعبر عن أصول الجاز ؛بينما تستعير من التعددية الإيقاعية لدى جيمس براون . وأسطواناته هذه أعادت إليه جمهورا كان فقده في الستينيات .

ستيفنسن : الفنانون الذين لهم جمهور مختلط عرقيا ليسوا كثرة اليوم .

وست : هذا صحيح ؛ لكن عددهم حاليا أكبر من أي وقت مضى . فهناك ويتني هيوستن ودايون ورويك وليونيل ريتشي وديانا روس وأنيتا بيكر . وتعدّ بيكر فنانة مختلفة في هذا الصدد ؛ لأنها تضرب بجذورها في أعماق السياق الزنجي . أما مايكل جاكسن وپرينس فهما فنانان لهما جمهور مختلط ، ولكن بصورة مختلفة . إذ أن موسيقاهما أقل ارتباطا بالتراث الموسيقي الزنجي وأكثر انفتاحا على موسيقى الروك البيضاء .

ستيفنسن : بالنسبة لپرينس يرجع ذلك لعدم انتمائه الزنجي الخالص .

وست : لكنه رغم ذلك شبَّ في دار تبناه فيها أبوان زنجيان وترعرع في كنيسة زنجية في منياپوليس ، مما يجعله مختلفا كل الاختلاف عن مايكل جاكسن الذي شب في حى زنجي صغير بمدينة جريى بولاية انديانا . وكانت منياپوليس مكانا يتم فيه التخصيب الثقافي المختلط عنصريا وتكثر فيه الزيجات والعلاقات المختلطة بين أجناس مختلفة . وكان الإخوة جاكسن الخمسة من ناحية أخرى منغمسين تماما في التراث الزنجي . وبدأ مايكل حياته ونجاحه بالرقص مثل جيمس براون . أما اليوم فهو في بؤرة الحد الفاصل بين البيض والسود .

ستيفنسن : إن پرينس لم يعزف الموسيقى الزنجية بالمفهوم الحقيقي للكلمة أبدا ؛ بل كانت موسيقاه مختلطة منذ بدايته .

وست : مجرد وجودك في وسط زنجي في منياپوليس يعد وجودا في موقف اندماج ؛ لأن الزنوج أنفسهم يتعايشون مع الثقافة البيضاء السائدة

بشكل عام . وينطبق نفس الشيء على نجوم آخرين من الزنوج خرجوا من تلك المدينة .

ستيفنسن : أما مايكل جاكسن ، فعلى النقيض من ذلك ، حيث يعد سلعة أمريكية مغلفة ومتوسطة الجودة في الوقت الحاضر .

وست : إنه مثال لا يختلف عليه اثنان للتحول إلى سلعة مغلفة بغلاف أسود . وشيئا فشيئا ، يتحول إلى قطعة حلوى أشد راديكالية من مكدونالد (صاحب سلسلة مطاعم الهامبرجر الشهيرة/ المترجم) . إنها موسيقى زنجية مغسولة ؛ إلا أنها لا تزال تتسم بقدر كبير من عدوانية ذلك التراث وقوته .

ستيفنسن : الموسيقى هي الوسيلة الزنجية للتعبير الثقافي ، أليس كذلك؟

وست : الموسيقى والوعظ . وتحتل موسيقى الراپ في هذا الصدد مكانة فريدة ، لأنها تربط بين الوعظ الزنجي وبين التراث الموسيقى الزنجي ؛ بين الجو الدينى الكنسى وبين تعددية الإيقاع الأفريقى الشائعة . وهناك درجة هائلة من الوضوح يتم إيجازها بالطبلة الأفريقية لتصبح سلعة أمريكية بعد حداثية . فليس هناك موضوع يعبر عن الحزن الصادق إلا موضوع مفكك يستقى مادته من الماضي والحاضر ، فينتج شيئا تعدديا مبتكرا . كما أن المزج الأسلوبي بين الشفاهي والمكتوب والموسيقى يعد مثالا أيضاً في هذا الصدد ؛ وإلا فهو جزء من الطاقات المدمرة لشباب الطبقات المطحونة من الزنوج . تلك الطاقات التي تدفع إلى اتخاذ سمة ثقافية بسبب البلادة السياسية التي تسم المجتمع الأمريكى . فموسيقى «*الأستاذ فلاش الكبير*» (Grandmaster Flash) أو «*الغاضبون الخمسة*» (the Furious Five) و *كورتيس*

بلاو» (Kurtis Blow) و «*عصابة تل السكر*» (Sugar Hill Gang) عليها أن تتخذ لنفسها شخصية سياسية لأنها في واقعٍ لا يمكن للطبقات المطحونة من الزنوج أن تفشل في إدراكه . فهو الجانب الوحشي من رأس المال الأمريكي والجانب الوحشي من العنصرية الأمريكية والتحيز ضد الزنجيات .

ستيفنسن : كنت أظن أن موسيقى الراپ شكل محلي جدا من التعبير الزنجي ؛ إلا أن فريق Run/DMC أثبت خطأ ظنّي .

وست : فعلا ؛ وله صيت ذائع بين الطلاب البيض من الطبقة المتوسطة في ييل .

ستيفنسن : لكن العناصر المكونة للراپ تعدّ أشد محلية وتحديدا من أن تتحول إلى حضور دائم في الساحة المختلطة الأجناس .

وست : كان الناس يقولون ذلك عن موتاون عام ١٩٦١ وعن أريثا فرانكلين التي لا تلقى نفس القبول الذي لقيه كل من ورويك وديانا روس لدى جمهور البيض ؛ لكنها مقبولة ، وهو شيء لا يصدق من منظور عامي ٦٤-١٩٦٥ . وكان يمكن أن يحدث نفس الشيء مع موسيقى الراپ .

ستيفنسن : ما مصير موسيقى الراپ؟

وست : نفس مصير معظم المنتجات الأمريكية بعد الحديثة ؛ يتم تغليفها وتقنينها وتوزيعها وتداولها واستهلاكها .

ستيفنسن : الوعظ كما قلت يعد شكلا ثقافيا للتعبير ؛ ولكن هل هو شكل فني؟

وست : بكل تأكيد ؛ فأفضل الوعاظ الفنانون الخطباء ، أي فنانو الأداء . وقد ضرب مارتن لوثر كينج الابن لأمريكا مثلاً على ما يجب أن يكون عليه الخطيب المفوه في الكنائس الزنجية . ويلقى الأداء الفني قدرا كبيرا من الجاذبية وله ثقل لأن أرواح الناس معلقة به . فهو يمدهم بالأمل من أسبوع إلى آخر حتى لا يغرقوا في بحار اليأس واللا معنى ، وحتى لا يقدموا على الانتحار . وهنا تكمن مسئولية الفنان الزنجي الواعظ ، ولكنها في الوقت نفسه تؤدي إلى صقل شكل توارثه عمن سبقوه . والوعظ الزنجي لا ينفصل هنا عن الغناء الزنجي . فمعظم المغنين غير الدينيين من الزنوج خرجوا من فرق الترتيل الكنسي ، وتعلقت أرزاق رعاة الكنيسة بأسلوبهم في آداء الأغنية وما يضيفونه إليها ومدى تعاطفهم وحماسهم . والوعظ حين تنظر إليه من الخارج لا تراه شكلا فنيا ، لأن الألفاظ التي تنطق لمرة واحدة ، ليست لها نفس منزلة المنتجات الثقافية . إلا أن الوعاظ الزنوج فنانون ولهم تراث طويل .

ستيفنسن : طالما أن الوعظ لا يستسلم للنسخ الآلي ، فمن الصعب تحطيمه بتحويله إلى سلعة تجارية . فكيف يتم تقويم هذا الشكل الفني من أشكال التعبير؟

وست : هذا يعتمد على مدى تأثير الواعظ على رعاة الكنيسة . وقد يتخذ هذا التأثير صورة رد فعل أو شكل تفويض جوهري باقناع الناس بالاستمرار في الكفاح والنضال والمقاومة .

ستيفنسن : كانت ألاعيب كانط هي التي تتدخل باستمرار لتحويل توازن ما

غير مستقر إلى توازن آخر .

وست : صدقت ؛ فالممارسات الخطابية الزنجية لم تلق ما تستحق من الاهتمام . والحقيقة أن الفنون اللغوية الزنجية تحتاج إلى دراسة أفضل ، لأنها تضيف الكثير إلى اللغة الأمريكية .

ستيفنسن : اللغة الزنجية تضم ثروة من الألفاظ الجديدة وسرعان ما يتداولها الناس في حياتهم اليومية .

وست : مع شيء من التغيرات الدلالية عادة . فنجد ستيفي وندر يقول : «Everything is alright, uptight, out of sight» وهي سلسلة من المترادفات . وكانت كلمة uptight في صباي تعني «ناعم/ حسن/ على ما يرام» . وعندما وصلت إلى وسط أمريكا ، كانت تعني «قلق/ على غير ما يرام» . ومثل هذا التحول الدلالي الحاد يحد ولو بصورة أقل حدة مع تعبيرات من قبيل «chilling out» أو «mellowing out» وغيرهما من التعبيرات الزنجية . فالتعبير الأول كان يعني «ترك الأمور تسير» أي نوع من فكرة هيدجرية تعني «ترك الحقيقة تفصح عن نفسها وتشرق وتنجلي» .

ستيفنسن : نظراً للظروف الاجتماعية التي نشأت فيها اللهجة الأمريكية الزنجية ، فهي في نظري لا تأخذ في حسبانها السبل التي يتبعها البيض في تفكيرهم .

وست : هذه ثقافة تشق طريقها في الحياة بصعوبة بالغة . والثقافات من هذا الطراز تميل إلى «العملية» الراديكالية والبراجماتية العميقة ، لأن القضية

دائما قضية بقاء وحياة .

ستيفنسن : تصوري أن ذلك يتطلب بعض الالتواءات اللغوية الحادة بالنسبة لك .

وست : أنا دائما أقع في نوع من «التعددية اللفظية» بحديثي بعدد من اللهجات الإنجليزية المستخدمة في سياقات مختلفة تماما . وحين يتعلق الأمر بالفكر النظري المجرد ، فإنـي ألجأ إلى ماركس وويبر ومنظّري فرانكفورت وإلى فوكو وما إليهم . وحين يتصل الأمر بالحديث مع الجماهير الزنجية ، فإني ألجأ إلى القصص المسيحي ، وهي لغة لها معنى بالنسبة لهم ، لكنها صُفيت وهُذبت بالتطورات الفكرية التي طرأت منذ عهد توكفيل وحتى زمان ديريدا . وفي السياق الأكاديمى ، نجد أن هناك لغة أخرى تجريدية لكنها غير نظرية في الغالب ، لأن التنظير الاجتماعي غالبا ما يتعرض للتجاهل والإعراض . والفلاسفة يتوانون عن الحديث عن النظرية الاجتماعية . فهم يعرفون ويتجنشتاين ، لكنهم لا يعرفون ويبر ؛ يعرفون أوستن ، لكنهم لا يعرفون ماركس .

فن القصة بعد الحداثي

١٩ أومبرتو ايكو :

«ما بعد الحداثة والسخرية والامتاع»*

إن كتابات أومبرتو ايكو في النظرية السيميوطيقية وفي القصص والصحافة العارضة تنم عن سعة أفق ونشاط وافر ، إذ تتناول مقالاته الأزياء والرياضة والسينما والفنون الجميلة والقصص الشعبي والحداثة العليا وعالم العصور الوسطى والسياسة المعاصرة ، مما يجعله مثلاً حياً للتزامن المتعدد النبرات وهو ما يميز ما بعد الحداثة . وكان كتابه «*اسم الوردة*» (The Name of the Rose) (١٩٨١) يحقق أفضل المبيعات . وهو عبارة عن قصة بوليسية مثيرة بشكلها الكلاسيكي والأقرب إلى القصص الشعبي المألوف ينسج فيه الوسيط مع الحديث .

---

*اعيد طبعها من Reflections on "The Name of the Rose", trans. William Weaver (London, 1985), pp. 65-72.

والمقالة التالية مأخوذة من تأملات لايكو عن فن الرواية . ومن الجوانب الشيقة في هذا الصدد إشارته إلى هيمنة النموذج الأمريكي (والمقدمة الحالية ترى أن ما بعد الحداثة تعد ظاهرة أمريكية في المقام الأول) . ويعرّف ايكو ما بعد الحداثة من خلال تداخلها النصّي وصلتها بالماضي . وفي حين كانت الحداثة تتمنى دون طائل أن تلغي الماضي ، فإن ما بعد الحداثة تعود إليه في أي وقت تاريخي ويروح ساخرة ، وهو منظور يستحق المقارنة بالنبرات الغامضة والنزعة العدمية التي نصادفها في حكاياته الأخرى .

***

بين عام ١٩٦٥ والوقت الحاضر ، اتضحت فكرتان ؛ الأولى أن الحبكة يمكن أن تتوفر في شكل استشهاد بحبكات أخرى ؛ والأخرى أن الاستشهاد قد يكون أقل نزوعا إلى الهروب من الحبكة المستشهد بها . وفي عام ١٩٧٢ ، توليت رئاسة تحرير Almanaco Bompiani ، واحتفلت «بعودة الحبكة» ، ولو أن هذه العودة كانت عن طريق مراجعة من جانب بونسن دى تيراى وايوجين سو وعن طريق الإعجاب بعدد من الصفحات القيمة في أدب دوما . وهل يمكن أن تكون هناك رواية لا تنزع إلى الهروب إلى الخيال ورغم ذلك تحتفظ بقدرتها على الإمتاع؟ !

قُدر لهذه الصلة ولإعادة اكتشاف الحبكة ، بل للقدرة على الإمتاع ، أن يدركها أصحاب نظريات ما بعد الحداثة من الأمريكيين . ومما يؤسف له أن مصطلح «بعد الحديث» يصلح لكل شيء . ولديّ انطباع بأنه ينطبق اليوم على أي شيء يريده من يستخدمه . كما أن هناك على ما يبدو محاولة لجعله

ذا أثر رجعي . ففي البداية ، تم تطبيقه على بعض الأدباء والفنانين ممن قاموا بنشاط في السنوات العشرين الماضية ؛ ثم عاد إلى بداية القرن ؛ ثم ظل يتراجع إلى الوراء . ولا زالت عملية العودة في الاتجاه العكسي مستمرة ، وسرعان ما يطلق المصطلح على هوميروس .

الحقيقة أني أعتقد أن ما بعد الحداثة ليست تيارا حتى يتسنى تحديده زمنيا ؛ بل هي باب مثالي أو أسلوب عمل نموذجي . ويمكن القول ان كل حقبة لها ما بعد الحداثة الخاصة بها بنفس الصورة التي يكون لكل حقبة نزعة للتأنق (mannerism) خاصة بها (وإني لفي حيرة مما إذا كانت ما بعد الحداثة لا تزيد عن تسمية حديثة لنزعة التأنق هذه باعتبارها مقولة تنتمي إلى التاريخ الشارح) . أعتقد أن كل حقبة تمر بلحظات أزمة كتلك التي وصفها نيتشه في مقاله بعنوان «أفكار في غير أوانها» الذي تناول فيه ما تحدثه الدراسات التاريخية من أضرار . فالماضي يفرض علينا شروطا ويغير علينا ويبتزنا . ويحاول الإبداع التاريخي أن يرد على الماضي (ولكني ها هنا أيضا أرى الإبداع تصنيفا ينتمي إلى ما وراء التاريخ) . ويعد الشعار المستقبلي «الفجر يطلع مع ضوء القمر» منطلقا لكل حركة إبداعية . فما عليك إلا أن تستبدل أي اسم مناسب بعبارة «ضوء القمر» . والإبداع يدمر الماضي ويمحوه . وتعد «*آنسات أفينيون*» عملا إبداعيا صرفا . ثم يذهب الإبداع إلى ما هو أبعد فيدمر الشخصية ويلغيها ويصل إلى المجرد وغير الرسمي وإلى القماش الأبيض وإلى النسيج غير المنقوش . وفي العمارة والفنون المرئية ، يكون الستار والبناء الذي يبني كالعمود الحجري ؛ فن بدائي متوازي الأسطح .

وفي الأدب ، نجده في صورة تدمير لتدفق الحوار والصمت والصفحة البيضاء . وفي الموسيقى ، يتمثل الإبداع في تجاوز اللا نغمية إلى الصخب ، إلى الصمت المطبق .

ومع ذلك ، هناك لحظات لايستطيع الإبداع (الحديث) فيها أن يذهب إلى ما هو أبعد ، لأنه يكون أفرز نوعا من اللغة الشارحة (metalanguage) تتحدث عن نصوصه المستحيلة (الفن التصوري) . والرد بعد الحديث على الحديث قوامه إدراك أن الماضي يجب أن يُبعث من جديد لأنه لا ينبغي تدميره . فتدميره يؤدي إلى الصمت . وإحياء الماضي للنظر فيه ينبغي أن يتسم بالسخرية لا بالبراءة . وعندما أفكر في الاتجاه بعد الحديث ، ترد على خاطري صورة رجلٍ يحب امرأة مهذبة جدا ويعرف أنه لا يستطيع أن يقول لها «أحبك بجنون» ؛ لأنه لايعرف أنها تعرف أن هذه الكلمات كتبتها باربرة كارتلاند من قبل . وكان لا يزال هناك حل . فيمكنه أن يقول «أحبك بجنون كما تقول باربرة كارتلاند» . وبهذا ، فهو يتجنب البراءة الزائفة ويكون قد قال ما أراد قوله لها من أنه يحبها في زمن ضاعت فيه البراءة . فإن وافقت امرأته على ذلك ، تكون تلقت إعلانا بالحب . ولن يشعر أي منهما بالبراءة ؛ إذ يكون كل منهما قبل التحدي الذي يتمثل في الماضي وفيما سبق قوله مما لا سبيل إلى استبعاده . وسيلعب كل منهما لعبة السخرية عن وعي وعن رضا . . . إلا أن كلاً منهما سيكون نجح مرة أخرى في الحديث عن الحب .

السخرية والتلاعب باللغة الشارحة . هكذا ، فإن كل من لا يفهم اللعبة في ما يتعلق بالحديث ، لا يستطيع إلا أن يرفضها . وقد لايفهم اللغة بمابعد

الحديث ، لكنه مع ذلك يأخذها مأخذ الجد . وهذه هي سمة السخرية . وهناك دائما من يأخذ الحوار الساخر على محمل الجد . وأعتقد أن قصاصات بيكاسو وخوان جريس (Juan Gris) وبراك (Braque) كانت حديثة ؛ وهذا هو السبب في عدم تقبل الأفراد العاديين لها . ومن ناحية أخرى ، فإن قصاصات ماكس ارنست الذي كان يمزج قطعا من نقوش القرن التاسع عشر مع بعضها البعض ، كانت تندرج تحت ما بعد الحديث ، ويمكن قراءتها كقصص خيالية أو كسرد الأحلام دون أن يدرك أنها توازي مناقشة طبيعة النقش وربما القصاصة . وإذا كان ما بعد الحديث يعني ذلك ، يتضح السبب في إدراج شتيرن (Sterne) ورابيليه (Rabelais) وبورج (Borges) ضمن ما بعد الحديث . كما يتضح سبب إمكانية التعايش بين اللحظة الحديثة واللحظة بعد الحديثة في نفس فنان واحد . ويعد جويس مثالا على ذلك . فقصة «*اللوحة*» (Portrait) هي قصة بذل محاولة في نطاق الحديث ؛ في حين أن قصة «*أهالى دبلن*» (Dubliners) تعد أكثر حداثة من «*اللوحة*» ولو أن الأخيرة أسبق زمنا . وتأتى «*أوليسس*» على الحدود في ما بينهما . وتندرج «*يقظة فينيجانز*» ضمن ما بعد الحديث ، أو على الأقل تفتتح الخطاب بعد الحديث .

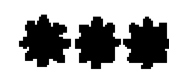
إن كل شيء تقريبا قيل عن موضوع ما بعد الحديث ومنذ البداية (أى في مقالات مثل «*أدب الإرهاق*» (the literature of exhaustion) لجون بارث والتي تعود إلى عام ١٩٦٧ . لكن هذا لا يعني أني أتفق تماما مع التقديرات التي يعطيها منظرو ما بعد الحداثة (ومنهم بارث) للأدباء والفنانين ، والجزم

بأن هذا يدخل ضمن ما بعد الحديث وذاك لم يرق إليه بعد . لكنى مهتم بالنظرية التي يستقيها منظرو هذا التيار من مقدماتهم المنطقية :

«إن الأديب بعد الحديث المثالي في نظرى ليس ذلك الذي ينكر أو يحاكيٰ آباءه الحداثيين في القرن العشرين أو أجداده بعد الحداثيين في القرن التاسع عشر . فهو يحمل نصف القرن الحالي تحت حزامه ، لا على ظهره . . . وقد لا يتمنى أن يصل إلى ما وصل إليه المتعصبون لجيمس ميتشنر وايرفنج والاس ؛ بل يتمنى ، ويجب أن يتمنى ، أن يصل إلى ما وراء دائرة ما كان مان يطلق عليه اسم «المسيحيين الأوائل» ، أي أنصار الفن الرفيع من المتعصبين . . . والرواية بعد الحديثة المثالية ستسمو بصورة ما على الشجار بين الواقعية واللاواقعية وبين الشكلية و«المضمونية» ، أو بين الأدب الخالص والأدب الملتزم . والتشبيه الذي يرد على خاطري هو موسيقى الجاز الجيدة أو الموسيقى الكلاسيكية . فالمرء يجد في تكرار سماعها ما لم يستطع أن يجده في المرة الأولى» .

هذا ما كتبه بارث عام ١٩٨٠ في مواصلته لمناقشته ، ولكن هذه المرة تحت عنوان «*أدب التزويد : فن القصة بعد الحداثي*» . ويمكن بالطبع الاسترسال في مناقشة الموضوع ، وهو ما يفعله ليزلى فيدلر بتذوق أكبر للتناقض . كما نشرت *ساماجوندى* عام ١٩٨٠ مناظرة بين فيدلر وغيره من الأدباء الأمريكيين كان فيدلر مستعدا بصورة واضحة للاستفزاز . فهو يثني على «آخر *الهنود الحمر*» (The Last of the Mohicans) وهي قصص مغامرات حط النقاد من شأنها ، ولكنها كانت قادرة على خلق الأساطير وأسر الخيال لدى أكثر من جيل . ويتساءل ما إذا كان هناك شيء مثل «*كوخ العم توم*» (Uncle Tom's Cabin) سيظهر مرة أخرى . وكان هذا كتابا يمكن قراءته بنفس الحماس واللهفة في المطبخ أو في غرفة المعيشة أو في حجرة الأطفال . ويقوم بإدراج شكسبير ضمن من كانت لهم خبرة كبيرة بالتسلية

جنبا إلى جنب مع «ذهب مع *الريح*» . وكلنا نعرف مدى حرصه كناقد على الإيمان بهذه الأشياء . فهو يود أن يخترق الحواجز القائمة بين الفن والإمتاع . ويشعر أن الوصول إلى جمهور عريض وأسر أحلامه قد يعني الإبداع . ولا يزال رغم ذلك يتركنا أحرارا في أن نقول إن الوصول إلى أحلام القراء لايعنى بالضرورة الحث على الهروب من الواقع ؛ بل معناه ملازمة تلك الأحلام .



٢٠ .ليندا هاتشيون

«الحكى : القصص والتاريخ»

يرى أومبرتو ايكو أن ما بعد الحداثة هي في الأساس مسألة تكنيك ونبرة ، وتأثيرها الرئيسي هو الإثارة المزعجة والمبهجة في آن معا . وترى ليندا هاتشيون أن ما بعد الحداثة تميل إلى الاستفهام والتعليم . وفي سلسلة من الدراسات التي قامت بها عن القصص «النرجسي» والمحاكاة وجماليات ما بعد الحداثة ، توصلت إلى تحديد معالم فن القصة بعد الحداثية بما وصفته باسم «القصص التأريخي الشارح» (historiographic metafiction) ، وهو اتجاه يشمل رواية مثل «*اسم الوردة*» لايكو ويتناول إشكالية صنع القصص والتاريخ . والتداخل النصى (intertextuality) بعد الحداثي لا يتبرأ من الماضي ولا يحقره . كما أنه لا يحيي الماضي في حنين إليه ، وهو ما تعتقد هاتشيون أن كلاً من تيرى ايجلتن وفردريك جيمسن يؤمنان به . بل ترى أن القصص بعد الحداثي يكشف الماضي بصورة عقائدية وتعليمية . وتشير سخريتها واستخدامها للمفارقة إلى وجود مسافة نقدية داخل عالم التصوير وتثير تساؤلات لا عن «الحقيقة» بل عن «من» تكون لحقيقته السيادة والغلبة . من ثم ، فالتأثير السياسي لهذا القصص يكمن في السلوك المزدوج الذي يتدخل به في نظام استطرادي ما . وفي المقال التالي ، ترد هاتشيون على ايجلتن عن طريق الاستشهاد بقصصه التاريخي في «*القديسون والعلماء*» (Saints and Scholars) .

***

يشير برايان مكهيل في كتابه «*فن القص بعد الحداثي*» (Brian McHale, Postmodernist Fiction) إلى أن كلاً من القصص الحداثي وبعد الحداثي يرتبط بصورة ما بالأنماط السينمائية . ولاشك أن أعمال مانويل بويج وسلمان رشدي تؤيد هذا الزعم . إلاأن القصص التاريخي الشارح الذي يركز على مسألة كيفية معرفة الماضي يوجه اهتمامه اليوم إلى الأنماط الفوتوغرافية والصور الفوتوغرافية . وفي طرح قضية العرض الفوتوغرافي ، نجد أن القصص بعد الحديث غالبا ما يشير مجازا إلى قضية العرض الروائي وقواها وحدودها . وهنا أيضا ليست هناك شفافية ، بل عتمة فقط . فيحاول الراوية في رواية «ج» لجون برجر أن يصف حدثاً تاريخياً وسياسياً حقيقياً ، إلاأنه ينتهي إلى يأس تام :

«اكتب أي شيء ، حقيقة كان أو لا حقيقة ، فلا أهمية لهذا . تكلم ولكن برفق ، فهذا ما يمكن أن تفعله لكي تساعد . ابن سداً من الكلمات ولا يهم ما تعنيه» (John Berger, G, New York, 1972, p. 75) .

فسياسة العرض الروائي قد تكون ذات كفاءة محدودة أحيانا حين يتصل الأمر بعرض السياسة .

وليس من الغريب أن يكون الحال كذلك ، خاصة في العرض التاريخي . فمسألة قوى العرض الخاصة بالكتابة التاريخية هي مسألة اهتمام حالي بعدد من أساليب الخطاب ، لكن أوضحها نجده في القصص التاريخي الشارح . وتعد رواية «*أنا الأعظم*» للكاتب روا باستوس (Roa Bastos, I the Supreme) تعد خير مثال على ذلك . فهذا «الأعظم» شخصية حقيقية لرجل

حكم باراجواي من ١٨١٤ إلى ١٨٤٠ ، إلا أن الرواية كما نقرأها تبدأ بحكاية عن الاضطراب الذي يصيب قوة الدكتاتور وسيطرته على تقديم نفسه في وثائق التاريخ . فيكتشف أن «فرماناته» تتم محاكاتها بصورة شديدة الاتقان والدقة لدرجة تجعل «حتى الحقيقة تبدو كذبا» . وتحوم الشبهات حول كفاءة الكاتب الذي يملي عليه الدكتاتور «النص» . وتثير هذه الرواية حيرة قرائها من ناحية السرد الروائي (منْ المتحدث؟ وهل هناك نص مكتوب؟ شفهي؟ أم منسوخ؟) . ومن ناحية الحبكة والبناء الزمني ، بل حتى الوجود المادي (يقال إنَّ أجزاء من النص احترقت) «تختفي الصور وتبقى الكلمات لتشير إلى المستحيل . ليست هناك حكاية يمكن قصها» (ص ١١) وخاصة حكاية السلطة المطلقة . فهذه الرواية لاتثق في قدرة التاريخ ورغبته في إبلاغ «الحقيقة» :

«كلمات القوة السلطة ؛ كلمات فوق كلمات ، تتحول إلى كلمات ذكية ، كلمات كاذبة ، كلمات تحت كلمات» (روا باستوس ، أنا الأعظم ، ص ٢٩) .

ويقال إنَّ المؤرخين كالروائيين لا يهتمون «بعرض الحقائق ، بل بطريقة العرض نفسها» (ص ٣٢) . ومع ذلك ، فإنَّ النص يقدم سرداً عن الماضي التاريخي لباراجواي ولكن بصورة تدل كلماتها على المفارقة التاريخية في استخدام اللغة التي تؤكد على السرد في العصر الحاضر لكاتب يكتب ما يُملى عليه . ويعترف صراحة أنه لا يفهم معنى ما يكتبه ، وبالتالي ، فهو يخلط الكلمات ويكتب «بالمقلوب» (ص ٣٥) ، بل يتضمن النص إشارة إلى روا باستوس وروايته :

«واحد أو آخر من هؤلاء الكتّاب المهاجرين التافهين سيستغل فرصة بعد المسافة ويتجرأ

ويضيف توقيعه إلى النص الذي نقرأه» (ص ٣٥) .

إن رواية «*أنا الأعظم*» تتناول السلطة وكتابة التاريخ والمحاكاة الشفهية لقص الحكايات وتجسد الاهتمام بعد الحديث بالطبيعة المضطربة للنصية والذاتية ، وهما فكرتان لا تنفصلان :

«يجب أن أملي وأن أدوّن ذلك في مكان ما . هذه هي الطريقة الوحيدة لكى أثبت أنى لا زلت موجودا» (ص ٤٥) .

والكتابة هنا ليست «فنّ تعقُّب حروف بلاغية ، بل فن فض بكارة الرموز» (ص ٥٨) أو كما يصرح النص «هذا هو العرض ، الأدب ، عرض الكتابة كعرض» (ص ٦٠) . ورغم ذلك فإن قوة العرض الأدبي لا تقل صعوبة عن قوة تدوين التاريخ :

«لا يعرف القراء إذا ما كانا (دون كيخوته وسانشو پاترا) خرافتين أم حكايتين حقيقيتين أم حقيقتين مزعومتين . نفس الشئ سيحدث لنا . سيختلط على الناس ما إذا كنا كائنات حقيقية أم غير حقيقية» (ص ٦٠) .

وتمتلئ الرواية بمثل هذه الملحوظات عن العرض في سرد كل من القصص والتاريخ . وآخر هذه الملحوظات :

«لعل القارئ لاحظ أن هذا النص على عكس النصوص العادية تمت قراءته أولا ثم دوّن فيما بعد . وبدلاً من قول شئ جديد وتدوينه ، فإنه ينسخ ما قاله الآخرون وأنشأوه ...» .

ويعلن الكاتب على لسان أديب معاصر أن التاريخ الذي تحتويه هذه الملحوظات هبط إلى حد أن القصة التي كان ينبغي أن تحكي ما لم تحك ؛ وبالتالي ، فالشخوص والحقائق فيها اكتسبت الحق في وجود مستقل في

خدمة قارئ مستقل ، وذلك من خلال جبرية اللغة المكتوبة (ص ٤٣٥) .

وهذا هو نقض التطبيع (denaturalising) بعد الحديث ، أي حك أسس السرد وتدميرها في آن معا . وإلى جانب هذا النوع من التحديات في الروايات نفسها ، هناك العديد من الاختبارات النظرية لطبيعة السرد باعتباره نظاما بشريا رئيسيا للفهم في القصص ، بل في التاريخ والفلسفة وعلم الإنسان وما إلى ذلك . يقول بيتر بروكر في «*استقراء الحبكة*» (Reading for the Plot) انه بظهور النزعة الرومانتيكية ، تحوّل السرد القصصى إلى أسلوب سائد للعرض ، ولو أن المرء ليتساءل عما آلت إليه مكانة الملحمة الكلاسيكية والتوراة . وقد يكون محقاً في قوله بأن القرن العشرين شهد زيادة الشك في حبكة السرد القصصي ومدى براعتها ، إلا أن اعتمادنا على الحبكة لم يقل مهما سخرنا منها أو حاكيناها (ص ٧) . وقد لا نلجأ مرة أخرى إلى الروايات الضخمة التي أعطت حياتنا معنى في حقبة ما . لكننا لا نزال نلجأ إلى عروض روائية من نوع ما في غالبية محاوراتنا الشفاهية . وقد يكون أحد الأسباب سياسيا .

يصف لينارد ديفيز سياسة العرض السردي الروائي في ما يلي : «الروايات لا تصور الحياة . بل تصور الحياة كما تمثلها الأيديولوجيا» (Lennard Davis, Resisting Novels: Ideology and Fiction, London - New York, 1987) . فالأيديولوجيا تجر العرض الروائي إلى الحياة العامة وتجعله يبدو طبيعيا أو يتمشى مع الفطرة السليمة (ص ٢٥) . وتقدم ما يعد معنى كاملا مبنيا كشيء متأصل فيما يتم عرضه . لكن هذا هو ما نجده في الروايات

بعد الحديثة كرواية «Chatterton» لپيتر آكرويد أو رواية «I the Supreme» لروا باستوس أو رواية «Waterland» لجراهام سويفت . وليس هناك في أي من هذه الحالات ما يربط جيمسن بينه وبين ما بعد الحديث ، أي «التبرؤ من العرض أو انقطاع «ثورى» عن الأيديولوجيا (القمعية) للسرد القصصى بصورة عامة» (فردريك جيمسن ، ١٩٨٤ ، ص ٥٤) . وتوضح هذه الفكرة الخاطئة تعريف ما بعد الحديث في ضوء الحداثة المتأخرة (الفرنسية أو الأمريكية) كما يفعل الكثيرون . في هذه الروايات ، ليس هناك تدمير أو إنكار للعرض . ولكن ثمة إشكالية له .

إنَّ القصص التاريخي الشارح يكتب اليوم في سياق تساؤل معاصر عن طبيعة العرض في تدوين التاريخ . وهناك اهتمام كبير في الفترة الأخيرة بالسرد الروائي وأشكاله ووظائفه وسلطاته وحدوده في العديد من المجالات ، وخاصة التاريخ . بل يؤكد هايدن وايت أن ما بعد الحديث «تبعث فيه الحياة بالتزام منظم بالعودة إلى السرد الروائي باعتباره أحد افتراضاته القوية (Hayden White, The Content of the Form, London, 1987) . ولو كان الحال كذلك ، فإن كتابه هذا يقدم إسهاماً كبيراً في هذا الشأن . فمقالات مثل «*قيمة السرد الروائي في عرض الواقع*» لها مكانة مؤثرة في طرح تساؤلات عن العرض الروائي وسياسته في كل من الأدب والتاريخ . ومن زاوية أخرى ، نجد أن كتاب دومينيك لاكاپرا عمل على نزع تطبيع الأفكار في هذه الوثائق التاريخية باعتبارها عروضا للماضي وللأسلوب الذي تستخدم فيه هذه الآثار الوثائقية للأحداث التاريخية في نطاق العروض

التاريخية والقصصية . وهذه الوثائق ليست جامدة ولا بريئة ، ولكن قد تكون لها صلات «خطيرة بل ربما مصيرية بظواهر «معروضة» فيها» . (Dominick LaCapra, History and Criticism, New York, 1985, p. 38)

إنَّ نظرية تدوين التاريخ ليست وحدها بالطبع في تفكيك العرض الروائي ؛ فقد لعب الفكر النسائي ، كفكر تيريسادى لاوريتس ، دوراً هاماً في تفكيكه أيضا . فهو يستكشف كيف تعد السردية الروائية (narrativity) آليات تستخدمها استراتيجياً وتكتيكياً في السعي إلى بناء أنماط أخرى من التماسك وفي تغيير مصطلحات العرض وفي تهيئة ظروف إمكانية عرض «فاعل اجتماعي آخر له جنس» (Teresa de Lauretis, Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction. Bloomington, Indiana, 1987, p. 109) . والسرد الروائي يعد «عملاً رمزياً اجتماعياً بحق» كما يصفه جيمسن . لكنه أيضا محصلة التفاعل الاجتماعي . وفي أعمال ماكسين هونج كينجستن أو جايل جونز ، لا نجد القصص يقدم باعتباره شكلاً خاصاً من التجربة ؛ بل باعتباره صلة بين الحاكي والمحكي في إطار سياق تاريخي واجتماعي وسياسي وتناصّي .

ويصدق هذا نفسه على القصص عند جابرييل جارسيا ماركيز وغيره . وهي ليست مجرد حالة روايات تمرح في سردها أو خرافتها . فالعرض الروائي أو الحكي القصصي ها هنا يعد عملية تاريخية وسياسية . يقول پيتر بروكر :

«إننا نعيش مغمورين في السرد الروائي . نسرد معنى تصرفاتنا في الماضي ونستشرف محصلة مشروعاتنا في المستقبل ونحدد مواقعنا في نقطة تقاطع عدّة قصص لم تكتمل

بعد» (Reading for the Plot, p. 3) .

وفي رواية «*امرأة الملازم الفرنسي*» لفولز ، نجد البطل يفعل ذلك تماما وبإسهاب شديد ، ويقاطعه الراوية العصري ليسبق اعتراضنا باسم نوع من المحاكاة بعد الحديثة للعملية ويذكرنا بأننا أيضا نفعل ذلك بصورة دائمة . صحيح أن الحداثة تتحدى التقاليد الراسخة لما يمكن وما يجب سرده واستكشفت بالفعل حدود قدرة السرد القصصي على تقديم «الحياة» ، إلا أن الثقافة بعد الحديثة هي التي أصبحت «روائية» . وكما يرى ستيفن هيث ، فهي تنتج الحكايات بغزارة (للتلفزيون والإذاعة والسينما والفيديو والمجلات والكتب الفكاهية والروايات) . وبذلك تخلق وضعا لا بد لنا فيه أن نستهلك «السرد الدائم للعلاقات الاجتماعية للأفراد وتحديد المعاني للفرد في المجتمع» (Stephen Heath, The Sexual Fix, London, 1982, p. 85) ، مما قد يفسر عودة الحكي ، ولكن كمشكلة لا كبدهية مسلّم بها .

ولا يزال من بدهيات النقد ضد ما بعد الحداثي أن هذه العودة كانت على حساب الإحساس بالتاريخ . ولكن ربما يتوقف ذلك على تعريفك للتاريخ . وقد نجد بعض العروض السردية بعد الحديثة للمنتصرين البطوليين الذين كانوا عادة يحددون ما ومن يدخل التاريخ . وغالباً ما نجد بدلاً من ذلك كلاًّ من القصة والحكي الخاص بالمسالمين أو الخاسرين كالهنود الحمر الكنديين في رواية «*اغراءات الدب الأكبر*» لروبي ويب أو «*الخاسرات الجميلات*» لليونارد كوين ، أو نساء طروادة في رواية «*كاساندرا*» لكريستا وولف ، وزنوج جنوب أفريقيا أو أمريكا في أعمال ج . م . كويتزى وأندريه

برينك وتوني موريسن أو اشمائيل ريد .

وهناك أيضا المحاولات بعد الحديثة للوصول إلى ما وراء أشكال العرض التقليدية في كل من السرد القصصي والتاريخي فتقدم رواية «*العطر*» لباتريك سوسكيند التاريخ الخيالي لفرنسا القرن الثامن عشر بكل مجدها الشمى ، ولو أنها يجب أن تفعل ذلك من خلال عرضها الشفاهى للحس الفيزيقى الذي نادرا ما يسجله السرد . وتقدم الرواية حاسة الشم كأداة لقرينتها التاريخية والاجتماعية بل لتفسيرها وراء القصصي أيضا ؛ لأن هذه هي حكاية جان باپتيست جرينويل ربيب البؤس القروي الفرنسي والذى وُلد بغيضاً «بلا رائحة جسدية ولكن بأدق أنف في العالم من حيث قدرتها على الشم . وراوى القصة عليم بكل شىء ومسيطر على كل الأمور كما أنه معاصر لنا ويشاركنا كقراء . ويستخدم سلطته ووضعه هذا في التأكيد منذ البداية على حدود لغته (ولغتنا) . وفي صباه ، يجد جرينويل صعوبة في تعلم أسماء الأشياء التي لا رائحة لها . «لم يكن يستطيع حفظها ، وكان يخلط بينها . وحتى في رشده ، كان يستخدمها دون رضاه وبصورة غير صحيحة ، كالعدل والضمير والله والفرح والمسئولية والمذلة والعرفان وما إلى ذلك . كانت المعانى التي تعبر عنها هذه الكلمات تظل لغزا بالنسبة إليه» Patrick Süskind, Perfume: The Story of a Murderer, trans. John E.) (Woods, New York, 1986, p. 25 . قد لا نجد غرابة في ذلك بالنسبة لبطل رواية بعنوان «*قصة قاتل*» .

إن جرينويل على وعي دائم بالتضارب بين «ثراء العالم الذي يتم استقباله

عن طريق حاسة الشم» و بين «فقر اللغة» (سوسكيند ، *العطر* ، ص ٢٦) .
ويرى الراوي أن هذا الفقر اللغوي يفسر عجزنا العادي عن فعل شيء سوى التمييز العام في «عالم يمكن شمه» (ص ١٢٥) . ويربط النص بين فشل اللغة وبين إبداع جرينويل باعتباره منشئ ومبدع أعظم الروائح في العالم . ولكننا كقراء لا نستطيع أن ننسى أبدا أننا لا نعرف ذلك إلا من خلال لغة الرواية نفسها . والتناقض بعد الحديث بين التدعيم والتحطيم يحكم الانعكاسية القصصية الشارحة . كما أنه يبني الحبكة لأن هذه قصة تدور حول السلطة ؛ السلطة التي لم يولد بها الفلاح الفقير والتي يكتسبها بتقديمه العطايا للآخرين (باعتباره سيد الروائح) ؛ سلطة العقل (من أجل الرائحة المثالية) ؛ السلطة التي تسيطر الرائحة المثالية بها على الآخرين ، فيسقط من ينفذون حكم الإعدام فيه والجماهير التي احتشدت لمشاهدة تنفيذ العدالة في هذا السفاح في نشوة حب لضحيتهم عندما ينشر بينهم «العطر» المصفى للفتاة التي قتلها والتي كانت لها أقوى رائحة في العالم ، «قوة تفوق قوة المال أو قوة الفزع أو قوة الموت ؛ قوة السيطرة على حب البشر» (ص ٢٥٢) .

يشير «العطر» إلى غياب عرض الإحساس بالرائحة في السرد التاريخي أو الاجتماعي أو القصصي . وتعتبر الكثافة الشمية للرواية والتي يتم وصفها من خلال العرض اللفظى محددة ودقيقة تاريخياً ولها أهمية اجتماعية أيضا . وهذا هو القصص التاريخي الشارح أو التاريخ الروائي بشيء من المحاكاة . وقد تتفاوت هذه المحاكاة من رواية إلى أخرى ، إلا أنها قائمة دائما .

فتمثل رواية «*حرب نهاية العالم*» لماريو ڤارجاس لوسا (Mario Vrargas Llosa, The War of the End of the World) تاريخ حرب الكانودو عام ١٨٩٦ بشمال شرق البرازيل . إلا أن محاكاتها تبين أن النماذج الروائية الأوربية – سواء التاريخية أو القصصية – القائمة على النماذج الأوربية للتقسيم الزمني المستمر وعلاقات السبب والنتيجة لا تكفى لعملية سرد تاريخ العالم الجديد .

إن مثل هذا الصدام بين مختلف أشكال الحوار الممكنة للعرض الروائي يعد طريقة من الطرق التي تشير إلى استخدام التراث وسوء استخدامه وهو ما يساعد على نزع سمة السوء عن أي إحساس بمتانة الرباط بين ما هو طبيعي وما هو ثقافي ، بين العالم والنص ، مما يجعلنا ندرك الطبيعة الأيديولوجية لكل عرض سواء للماضي أو للحاضر . ويمكن العثور على تعقيدات صدام المحاورات في العديد من أنماط القصص التاريخي الشارح . ففي رواية «*ڤينوس السوداء*» لانجيلا كارتر نجد أن خطاب العرض الذكوري المثير للمرأة وخطاب العروض الذاتية النسائية والاستعمارية توضع جنبا إلى جنب مع درجة من الكفاءة السياسية . كما تقع مواجهات بين الرواة العصريين وسياقاتهم التاريخية في روايات مختلفة مثل «*دكتور كوبرينيكوس*» لبانڤيل و «*امرأة الملازم الفرنسى*» لفولز .

وفي تحدي سمة الترابط الوثيق بين التاريخ والقصص (أو بين العالم والفن) والتي يوحى بها السرد الروائي الواقعي ، فإن القصص بعد الحديث لا ينبت عن التاريخ أو العالم ؛ بل يفند تقليدية فرضية الترابط الوثيق

وآيديولوجية غير المعترف بها ويطالب قُرَّاءه بإعمال الفكر في العملية التي نقدم بها أنفسنا ودنيانا أمام أنفسنا ، وبأن يدركوا الوسائل التي نستقي بها المعنى من التجربة في ثقافتنا . فلا سبيل إلى تفادي العرض والتمثيل البياني . قد يمكن لنا أن نتجنب الحسم في تحديد فكرتنا عنه ونفترض فيه الوصول إلى ما وراء التاريخ وما وراء الثقافة ، ويمكن لنا أيضا أن ندرس الطريقة التي يضفي بها العرض صفة الشرعية والتميز على بعض أنواع المعرفة بما في ذلك بعض أنواع المعرفة التاريخية . وكما توحي رواية «*العطر*» ، فإن نافذتنا على عالم التجربة من خلال السرد القصصي تحددها عروضنا لها وحدود هذه العروض . ويصدق ذلك على السرد التاريخي والروائي على السواء .

فى مقالة له بعنوان «*قضية السرد الروائي في النظرية التاريخية المعاصر*» ، يحدد هايدن وايت الدور المسند إلى العرض الروائي في مختلف المدارس الفكرية عن نظرية التاريخ . ولما كان السرد الروائي أصبح قضية مطروحة في تدوين التاريخ وفي القصص على السواء ، فقد ثارت قضايا العرض الروائي كصيغة للمعرفة والتفسير وكقاعدة آيديولوجية ومحلية . ومن سبل تحديد هذه الاهتمامات المتوازية النظر إلى القصص التاريخي الشارح الذي يخاطب تقاطع المناقشات الدائرة حول العرض في كل من الرواية والتاريخ مباشرة في روايةترفسخعمزهخة» لجراهام سويفت ، وهي درس قصصي تعليمي أو تأمل في التاريخ أو كلاهما معا . ولا يضم هذا العمل أية شخصيات تاريخية ، إلا أنه يعد عملاً تاريخياً في الشكل وفي المضمون .

ويعد تصديره الأول تمهيدا لدخولنا إلى الرواية ويعدنا للخوض في العرض الروائي الذي تسعى إلى القيام به : «تاريخ ، بحث ، تحقيق ، تعلم ، (أ) سرد روائي لأحداث الماضي ، تاريخ ، (ب) أي نوع من السرد ، حكاية ، سيرة ، قصة» ، تبدأ أحداث الرواية في بقعة خيالية في الريف الإنجليزى ؛ وهي أرض منبسطة لدرجة تدفع ساكنيها إما إلى القلق أو إلى قص الحكايات لتهدئة مخاوف الأطفال . وهي أرض «بالمعنى المادي والخيالي في آن معا» (ص ٦) ؛ وهي بيئة مناسبة لأية قصة . يأتي الراوي فيها ، واسمه توم كريك ، من أسرة «موهوبة في سرد الحكايات» بشتى صورها ، الحقيقى منها والمصطنع ، ما يمكن تصديقه منها وما لا يمكن تصديقه (ص ١-٢) ، مما يعد وصفاً ملائماً للرواية نفسها أيضا .

والفصل الثاني منها بعنوان «*نهاية التاريخ*» ؛ ويوجه الخطاب فيه إلى ضمير المخاطبين من «الأطفال» على لسان توم كريك الذي يقوم بدور معلم التاريخ الذي قضى حياته ساعياً إلى «كشف أسرار الماضي» (ص ٤) ، لكنه يضطر إلى التقاعد بسبب نوع من الإحراج الشخصي ، ولو أن السبب الرسمي لذلك هو أن المدرسة «تخفض من دراسة التاريخ بها» . ويحاول كريك أن يدافع عن تخصصه وماضيه الشخصي : «لا تقضوا على ما أعيش من أجله ؛ لا تلغوا تاريخي» (ص ١٨) . لكن تلاميذه لا يبدون اهتماما بمادته ؛ فالتاريخ بالنسبة لهم «خرافة» (ص ٥) ، ويفضلون أن يتعلموا «الحاضر» في عالم يتهدده الفناء النووي . وهكذا ، فإن سرد التاريخ وسرد القصص يرتبطان بالخوف ومن بداية الرواية .

كما أنهم يرتبطون بأرض ريف إنجلترا التي تغطيها المستنقعات من خلال المجاز التاريخي الرئيسي للرواية : «بالطين الذي يشكل القارات ويضعفها ؛ الطين الذي يطمس المعالم ويشيد البناء نفسه والذى يعد نماء وتآكلاً في آن معا ؛ فلا هو تقدم ولا تدهور» (ص ٧) . هذه صورة يصعب العثورعلى مفارقة بعد حديثة أكمل منها . ومن الناحية التاريخية ، فإن عملية خلق الانسان من طين تقف على النقيض من عملية الثورة و «التناسخ الأكبر» . والواقع بالنسبة لكريك هو ما تقدمه المستنقعات المملة . فهو «عدم حدوث أي شيء» ؛ وعلّية كتابة التاريخ ليست سوى بناء يُبنى : «كم من أحداث التاريخ وقعت . . . لسبب أو لآخر ، ولكن بلا سبب آخر سوى الرغبة في جعل الأشياء تحدث؟ ! إني أقدم لكم التاريخ ؛ أقدم لكم الصورة الملفقة والتسلية والدراما التي تسدل على الواقع غلالة من الغموض» (ص ٣٤) . إنه يود أن يستبدل بأبطال التاريخ الجماهير الصامتة التي «تقوم بوظيفة الحمُر في التوافق والتكيف مع الواقع» (ص ٣٤) .

ورغم ذلك ، فإن الراوية كريك يدرك أننا جميعا نقلد ونحاكى ما لدينا من ذخيرة من أدوار التاريخ» بصورة مصغرة ونصدق على «شوقه إلى الحاضر وإلى أن تكون له معالم وغرض ومضمون» (ص ٣٤-٣٥) لكى نقنع أنفسنا بأن الواقع يعني شيئا . ويرجع الراوية نفسه مسألة عمله كمدرس للتاريخ إلى الحكايات التي كانت والدته تقصها عليه حين كان يخاف الظلام في طفولته . وعندما أراد أن يجد «تفسيراً» فيما بعد ، بدأ في دراسة التاريخ كتخصص أكاديمي لا لشيء سوى «الكشف عن مزيد من

الأسرار والأحلام الخيالية والأعاجيب وكل ما يثير الدهشة في بحثه الدؤوب» (ص٥٣) . بعبارة أخرى ، يظل التاريخ بالنسبة له كما بدأ : مجرد «حكاية» ؛ «التاريخ ذاته ، الحكاية الكبرى ؛ ما يملأ الفراغات ؛ ما يمحو الخوف من الظلام» (ص ٥٣) .

إن القصة التي يحكيها كريك لنا و «للأطفال» هي قصة تعد تاريخاً خيالياً صريحاً . ونبدأ في مشاهدة عملية التحويل الخيالي نفسها . ويقال لنا إن «التاريخ لا يسجل لنا ما إذا كان يوم جنازة توماس يوماً من أيام الشتاء المطيرة أم لا (ص ٧٠) . ولكن بعد أربع عشرة صفحة ، تقام جنازة توماس تحت سماء صافية رائعة . والراوية على وعي بهذه العملية الإبداعية البناءة . فيتوقف في موضع ما ويقول : «يا أطفال ! أنتم على حق ؛ فهناك أوقات يجب علينا فيها أن نفك التشابك بين التاريخ والخرافة . . . فالتاريخ كعلم فرعي معتمد لا يريد أن يعرف سوى الحقائق . وإذا كان ينبغي أن يواصل بناءه لطريقه نحو المستقبل ، فعليه أن يفعل ذلك على أرض صلبة» (ص ٧٤) ، وهو ما تفتقر إليه بلاده السبخة الزلقة في الحكاية . ويتمكن سويفت من طرح قضية استخدام السرد الروائي وصلتها بكل من الخيال وكتابة التاريخ في الوقت الذي يبدأ فيه في طرح مشكلة فكرة المعرفة التاريخية . يقول كريك لتلاميذه :

> «إن دراسة التاريخ تشمل بحثا يسعى إلى كشف غوامض المقدمات والنتائج . . . لكنها تعلمنا تقبل عبء احتياجنا للسؤال عن السبب» (ص٩٢-٩٣) .

وتزداد أهمية عملية التساؤل عن جدوى تفاصيل كتابة التاريخ : «محاولة

إيجاد تفسير لمعرفة غير مكتملة لتصرفات صدرت عن معرفة غير مكتملة» (ص ٩٤) . ويقول فيما بعد : «إن التاريخ حفنة من المعاني ؛ والأحداث تراوغ المعاني ؛ لكننا نبحث عن المعانى» (ص ١٢٢) ونخلقها خلقا .

يعد توم كريك - الراوية - صورة مجازية للمؤرخ بعد الحديث الذي لابد أنه قرأ لكولنجوود وتعرف على رأيه عن المؤرخ كقصّاص ومخبر ، وقرأ لهايدن وايت ودومينيك وريموند وليامز وميشيل فوكو وجان فرانسوا ليوتار . وتتزامن المناقشات الدائرة حول طبيعة العرض القصصي ومكانته في الخطاب التاريخي مع التحديات التي يطرحها القصص التاريخي الشارح وتتشابك معها بصورة معقدة . ورأينا أن القصص بعد الحديث يتهم بأنه غير تاريخي وخاصة من جانب النقاد الماركسيين ؛ وهو رأى يصعب التشبث به في ضوء قصص روائي مثل «Waterland» أو «Midnight's Children» أو «Ragtime» . ولا شأن للتواريخ المتشابكة التي تتناول ما بعد الحداثة بالإجمال الكلي لتاريخ الماركسية ، لكنها لا يمكن اتهامها بإهمال أو رفض التشابك مع قضايا العرض والمعرفة التاريخية .

إن من بين نتائج الرغبة بعد الحديثة في نزع السمة الطبيعية عن التاريخ ظهور وعي ذاتي جديد بالتمييز بين أحداث الماضي القاسية وبين الحقائق التاريخية التي نستقيها منها . والحقائق هي أحداث أضفنا إليها معنى . لذا ، فإن المناظير التاريخية المختلفة تستقي حقائق مختلفة من نفس الأحداث . ولنأخذ البرد الذي أصاب لويس الرابع عشر في رواية بول فين كمثال . فرغم أنه كان برداً ملكياً ، إلا أنه لم يكن حدثاً سياسياً ولا يمثل أهمية بالنسبة

للتاريخ السياسي . لكنه قد يكون ذا أهمية كبرى لتاريخ يتناول الصحة في فرنسا(Paule Vayne, Comment on écrit l'histoire, Paris, 1971, p. 35) .

وغالبا ما يتخذ القصص بعد الحديث من عملية تحويل الأحداث إلى حقائق موضوعاً له من خلال الوثائق التاريخية وتفسيرها . فتقدم رواية «*أنا الأعظم*» لروا باستوس راوية يعترف بأنه يجمع المحاورات وأن نصه منسوج من آلاف الوثائق التي حققها الكاتب . ولعبت الوثائق هذا الدور بالطبع في القصص التاريخي من كل نوع وبنفس هذه الطريقة . لكن عملية تحويل الأحداث إلى حقائق من خلال تفسير الشواهد الوثائقية في القصص التاريخي الشارح تبدو كعملية تحويل آثار الماضي (وهي نافذتنا الوحيدة على هذه الأحداث اليوم) إلى عرض تاريخي ، وبذلك فإن القصص بعد الحديث يؤكد على أن «الماضي ليس شيئا» بمعنى كيان مُشيَّأ قد يتم عرضه بصورة محايدة في حد ذاته ولذاته أو يعاد تنقيته في ضوء اهتماماتنا «الآنية الضيقة الأفق»(Dominick LaCapra, History, Politics and the Novel, New York, 1987, p. 10) . وبينما كانت هذه كلمات مؤرخ يكتب عن العرض التاريخي ، فإنها تصف أيضاً الدروس بعد الحديثة عن العرض التاريخي ذات الصبغة القصصية .

إن قضية العرض في كل من التاريخ والقصص تم التعامل معها من ناحية معرفية ومن حيث مدى معرفتنا بالماضي . فالماضي ليس شيئاً يفر المرء منه أو يتحاشاه أو يسيطر عليه ، وهو ما أوحت به أشكال عديدة من الفن الحداثي من خلال رؤيتها الضمنية «لكابوس» التاريخ . والتاريخ شيء يجب علينا أن

نتوافق معه . ومثل هذه المواجهة تتضمن اعترافا بالمحدودية والقوة في آن معا . ولا سبيل أمامنا اليوم لبلوغ الماضي إلا من خلال آثاره ووثائقه وشهادة شهوده وغير ذلك من مادة وثائقية ؛ أي أننا ليس لدينا إلا عروض للماضي نبني منها حكاياتنا وتفسيراتنا له . وتكشف ما بعد الحداثة عن رغبة في فهم الثقافة الراهنة باعتبارها نتيجة للعروض السابقة . ويتحول عرض التاريخ إلى تاريخ للعرض . معنى ذلك أن الفن الحداثي يعترف بتحدي التراث ويقبله . فلا سبيل للفرار من تاريخ العرض ولكن يمكن استغلاله والتعليق عليه نقديا من خلال السخرية والمحاكاة . وقد تتباين أشكال العرض المستخدمة والمستغلة استغلالاً سيئا بهذه الاستراتيجية بعد الحديثة المتناقضة في ظاهرها من أنماط معمارية تتعلق بالمحاكاة والتاريخ في Hawksmoor لبيتر أكرويد الذي يعكس العرض الروائي المعقد للرواية ويحدد معالمه ، إلى التواريخ الشفاهية المنسوخة لعالم ما بعد المحرقة النووية في Riddley Walker لراسل هوبان والتي تتضمن حكايات عن الماضي ، لكنها «تغيرت لدرجة كبيرة عبر السنين وامتزجت ببعضها البعض» (Russell Hoban, Riddley Walker, London, 1980, p. 20).

كما يتضح من هذا النوع من الروايات أن هناك خطوطا متوازية هامة بين عمليتي كتابة التاريخ وكتابة القصص . ومن بين أشد هذه الخطوط إشكالية افتراضاتها المشتركة عن السرد الروائي وعن طبيعة العرض الذي ينتمي إلى المحاكاة . والموقف بعد الحديث هو أن هناك «حقيقة تروى ومعها حقائق تدعمها ، لكن من يحكيها يقوم ببناء هذه الحقيقة ويختار تلك الحقائق»

(Barbara Foley, Telling the Truth, London, p. 67) والحقيقة أن من يحكي القصة أو التاريخ يبني نفس تلك الحقائق بإضفاء معنى خاص على الأحداث . والحقائق لا تتحدث عن نفسها في أي من نمطي السرد ؛ بل يتحدث عنها الراوية الذي يجمع هذه الأجزاء المتناثرة من الماضي في كيان منطقي متكامل . فالقصة «الحقيقية» لرجل العصابات الشهير تاريخياً جاك ديامونـد والتي نقرأها في *«الأرجل»* لوليام كيندى تبدو كقصة بعد حديثة بدءاً من عنوانها . «فالأرجل» هو اللقب الشعبي للبطل ، وهو الاسم الذي أطلقته الصحف عليه . يقول الكاتب على لسان جاك : «كل ما كتب عني من أشياء مشينة حقيقي بالنسبة لمن لا يعرفونني» (William Kennedy, Legs, Harmondsworth, Penguin, 1975, p. 245) – أي بالنسبة لأمثالنا . ويطلق برايان مكهيل على هذا النوع من الأعمال اسم «رواية تاريخية تعديلية» (revisionist) (Brian McHale, Postmodernist Fiction, London, 1987, p. 90) لأنه يشعر انها تعيد النظر وتعيد تفسير السجلات التاريخية الرسمية وتغير أسس القصص التاريخي . وأفضّل من جانبي أن أنظر إلى هذا التحدي على أنه نزع للطبيعية عن أسس عرض التاريخ والماضي في صورة سردية – تاريخية أو قصصية – بحيث تتضح سياسة عملية العرض .

إن من أوضح أمثلة هذه العملية رواية لناقد ماركسي كان يتهم القصص بعد الحديث ببعده عن التاريخية . هذه الرواية هي *«قديسون وعلماء»* لتيرى ايجلتن . تؤكد مقدمة الرواية أن القصة «ليست خيالاً خالصاً» ؛ فبعض شخوصها حقيقيون وكذلك بعض الأحداث ، أما البقية فمن صنع الخيال .

ويتضح ذلك في الفصل الأول الذي يعد حكاية تاريخية خيالية للساعات الأخيرة قبل إعدام الثائر الأيرلندى جيمس كونوللي في الثاني عشر من مايو ١٩١٦ . إلا أن الحكاية تنتهي بملحوظة تترك أثرها على بقية العمل ، وهي :

«لكن التاريخ لا يأتي بالحقائق في أهم صورها أو يرتبها في أشد الأنماط إرضاء من الناحية الجمالية . فقد نجا نابليون من معركة واترلو ، ولكن كان من الأنسب رمزياً لو كان لقي مصرعه . وبقيت فلورنس نايتنغيل على قيد الحياة حتى ١٩١٠ . لكن هذا كان سهوا وقع فيه التاريخ» (Terry Eagleton, Saints and Scholars, London, 1987, p. 19) .

وهكذا ، فإن الراوية يمسك بالرصاصات التي أطلقتها فرقة الإعدام في الهواء بهدف «فتح ثغرة في جدار الأحداث الشديدة الإحكام» (ص ١٠) .

وتستقر الحبكة في النهاية حول كوخ على الساحل الغربى لأيرلنده حيث تجتمع بالصدفة ومن سخرية القدر جماعة عجيبة من كتّاب التاريخ والقصص تتكون من «أيرلندي اسكتلندي (كونوللى) ، و مَجَري آيرلندي (ليوبولد بلوم) وغساوي إنجليزي (لودفيج ويتجنشتاين) وروسي (نيكولاى باختين شقيق ميخائيل)» (ص ١٣١-١٣٢) . ورغم أن بعض الشخصيات حقيقي وبعضها الآخر خيالي ، فإنها جميعا تعمل على إثارة مشكلة التمييز . فيقال ان نيكولاى باختين يتسم بالترف الشديد ، لكنه حقيقي من الناحية التاريخية . ويظن الآخرون أنه «شخصية خيالية خالصة وأن الشيء الحقيقي الوحيد أنه كان يعرف ذلك» (ص ٣٠) . وعندما يصرح ليوبولد بلوم فيما بعد بأن فكرة الفردية تعد «خيالاً سامياً» ، نجد شخصية جويس تجيب قائلة : «أظن أني الشخص الحقيقى الوحيد ها هنا» (ص ١٣٥) .

ويتمثل ما وراء الخيال في الرواية في العديد من صور المحاكاة داخل النص . وإن شئنا مثالا آخر ، نجد أن باختين يسأل كونوللي عن نجاح ايستر رايزينج لأنه يتطلع إلى معرفة ما إذا كان «في حضرة شخصية تاريخية من هذا العالم» (Saints and Scholars, p. 94) . كما تؤدي انعكاسية النص دورها على مستوى اللغة . وهنا نجد ويتجنشتاين في مكانه المناسب . ولكن ما يتضح كذلك أن نظريات ويتجنشتاين اللغوية الشهيرة هي النتيجة المباشرة لتاريخه الشخصي ، وخاصة تاريخه القومي باعتباره أحد مواطني فيينا ، ولتاريخه العريق كيهودي . وحين يحاول أن يقنع كونوللي بأن حدود اللغة هي حدود عالمه ، يجيبه الخطيب والرجل العملي الحاسم بقوله : «ما هو البديل الذي تقترحه؟ أن نذبل في سجن اللغة . . .؟» (ص ١١٤) . ولا تعد محاكاة عنوان كتاب جيمسن (*سجن اللغة*) مجرد حركة ذكية في لعبة ذكاء أدبي نقدي ؛ فهي تستحضر سياق موقف النقد الماركسي ضد انعكاس اللغة والسرد باسم السياسة ، وهو أمر له أهميته لأن كتاب «*قديسون وعلماء*» يسعى إلى التوفيق بين هذين الموقفين المتضاربين كما يفعل كثير من الخيال التاريخي الشارح .

تنتهي رواية ايجلتن بتأجيل آخر للرصاصات التي تطلقها فرقة الإعدام على جسد كونوللي : «عندما تصل الرصاصات إليه ، كان سيختفي تماماً بين ثنايا أسطورة ، ولا يبقى من جسده سوى بقايا من لغة . أول صرخة للجمهورية الجديدة» (Saints and Scholars, p. 145) . ونحن اليوم لا نعرف كونوللي إلا من بقايا لغة ، وهي آثار الماضي ونصوصه . إن ايجلتن يود أن

يفعل ما هو أكثر من مجرد إثارة إشكالية هذا الواقع الإدراكي . ويطرح طريقة جديدة لعرض التاريخ غير مستقاة من الحكايات الرسمية التي يدونها المنتصرون ؛ بل مستوحاة من المنظور غير الرسمي وغير المسجل لضحايا التاريخ . ونجد في الرواية تفاصيل دقيقة تصف حياة الفقراء والطبقة العمالية في دبلن ، ومعها تحليلات لأسباب البؤس ، وهي التلاعب الاقتصادي والسياسي من جانب بريطانيا الاستعمارية . وتعمل الحبكة على إظهار رغبة يهودي من فيينا في «الاختباء من التاريخ» (ص ٨٤) وإظهار رأي زعيم ثوري أيرلندي يرى أن المرء لكي ينال حريته ، لا بد أن يتذكر حكايته وأن يحكيها ويعرضها : «الأرض المستعمرة كانت أرضاً بلا أحداث ، وليس لديك إلا أن تبدى فيها ردَّ فعلٍ تجاه ما يرويه حكّامك ، ولا تبدع فيها شيئا ترويه أنت» (ص ١٠٤) . فالكلام هو كل ما تبقى «لجنس حُرم من تاريخه» (ص ١٠٤) . إلا أن الكلام - الخطاب - يعد نوعا من الفعل : «كان الخطاب شيئا من فعلك أنت . . . ولم ينخدع الأيرلندى أبدا بالخرافة الإنجليزية التي تقول إن اللغة انعكاس غير مباشر للواقع» (ص ١٠٥) ، ولا بعد الحديث انخدع بذلك أيضا .

هذا هو نوع الروايات الذي يعمل في اتجاه العودة إلى التاريخ والسياسة من خلال وعي ذاتي ينتمي إلى ما وراء الخيال . والمفارقة بعد الحداثية تتمثل في «استخدام واستغلال» التاريخ ، وهو ما لم يفكر فيه نيتشه حين أخذ هذا الموضوع في اعتباره . وكما يقول رولاند بارث ، يتضح لنا أنه ليس هناك شيء طبيعي في أي مكان إلا ما هو تاريخي في أي مكان» (Barthes, 1977, p. 139) .

ملحوظات عن المؤلفين

تيودور ويزنجروند ادورنو (Theodor Wiesengrund Adorno ١٩٠٣-١٩٦٩) : ولد بفرانكفورت لأبوين من يهود إيطاليا . درس الفلسفة والموسيقى بفيينا وعمل بالتدريس لفترة قصيرة في أكسفورد قبل أن يرحل إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٨ . وهناك أصبح عضوا مبرزا بمعهد البحوث الاجتماعية بنيويورك . وفي عام ١٩٥٠ ، عاد إلى جامعة فرانكفورت ليعيد إقامة المعهد بها بالتعاون مع ماكس هوركهايمر . وتشمل ترجماته Prisms (الأشكال المنشورية ، ١٩٦٧) ؛ The Dialectic of Enlightenment (جدلية التنوير ، بالتعاون مع هوركهايمر ، ١٩٧٢) ؛ The Philosophy of Modern Music (فلسفة الموسيقى الحديثة ، ١٩٧٣) ؛ Negative Dialectics (الجدليات السلبية ، نيويورك ، ١٩٧٣) ؛ Aesthetic Theory (النظرية الجمالية ، ١٩٨٤) .

جان بودريار (Jean Baudrillard ١٩٢٩ -) : هو أحد أبرز المعلقين على ما بعد الحداثة فله تأثير كبير وفي الوقت نفسه يتعرض لنقد حاد . ومن أعماله الغزيرة التي تتم ترجمة العديد منها الآن إلى الإنجليزية The Mirrors of Production (مرايا الإنتاج ، ١٩٧٥) ؛ Simulations (محاكاة ، ١٩٨٣) ؛ America (١٩٨٨) ؛ Fatal Strategies (استراتيجيات مصيرية ، ١٩٩٠) . وقام مارك بوستر بنشر مجلد لمختارات من أعماله عام ١٩٨٨ . عمل بودريار أستاذاً لعلم الاجتماع بجامعة باريس بين عامي ١٩٦٦ و١٩٨٨ .

هيوستن باركر الابن (Houston Parker ١٩٤٣ -) : هو أستاذ العلاقات الإنسانية بمعهد ألبرت جرينفيلد ، ومدير مركز دراسات الأدب والحضارة الزنجية بجامعة بنسلفانيا . وله كتابات عديدة في مجال الدراسات الثقافية والأدبية الزنجية الأمريكية ، وهو شاعر أيضا . وبالإضافة إلى مجلده بعنوان Modernism and the HarlemRenaissance (١٩٨٧) ، تشمل أعماله ما يلي :

Long Black Song: Essays in Black American Literature and Culture, 1972
Blues: Ideology and Afro-American Literature, 1987.

والتر بنيامين (Walter Benjamin ١٨٩٢-١٩٤٠) : درس الفلسفة والأدب بألمانيا وسويسرا قبل الحرب العالمية الأولى ، ثم عمل صحافياً ومترجماً وفي الوقت نفسه شرع منذ ١٩٢٨ في عمله بعنوان «Arcades» (أروقة) وهو عمل رئيسي عن شارل بودلير والمعاصرة . وفي العشرينيات ، التقى بأدورنو وبريشت اللذين كان لهما تأثير متناقض على نزعته الماركسية . وغادر ألمانيا إلى باريس بعد عام ١٩٣٣

وتلقى راتبه من معهد البحوث الاجتماعية الذي قام بنشر بعض مقالاته . وفي سبتمبر ١٩٤٠ ، حدثت مواجهة بينه وبين الجستابو في ميناء بو وهو في طريقه إلى الولايات المتحدة فانتحر . ولم يذع صيت بنيامين ومقالاته إلى بعد وفاته . وجمعت مقالاته وترجمت إلى الإنجليزية بعنوان «Illuminations» (ايضاحات ، ١٩٧٠) ؛ Understanding Brecht (نظرة واعية إلى بريشت ، ١٩٧٣) ؛ ودراسة بعنوان Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism (شارل بودلير : شاعر غزل في أوج حقبة الرأسمالية ، ١٩٧٣) .

مارشال برمان (Marshal Berman) : عمل كاتباً وناقداً حراً وقام بالتدريس بجامعات ستانفورد ونيو مكسيكو وسيتي كوليدج ونيويورك . وهو مؤلف The Politics of Authenticity, Radical Individualism and the Emergence of Modern Society (النزعة الفردية الراديكالية ونشأة المجتمع الحديث ، نيويورك ، ١٩٧٠) .

برتولت بريشت (Bertolt Brecht ١٨٩٦-١٩٥٦) : شاعر وكاتب مسرحي ومخرج مسرحي ولد في أوجسبورج . وبعد نجاحه المبكر ، رحل إلى برلين حيث أبدع الأوبرا الشهيرة Threepenny (١٩٢٨) وفي أواخر العشرينيات ، تجمعت النظرية الماركسية والفن الثوري السوفيتي والقاعات الموسيقية والملاهي الليلية لتؤثر جميعا في «المسرح الملحمي» وما يتبعه من «مؤثرات الاغتراب» . وبعد ١٩٣٣ ، عاش باسكندنافيا ، وسافر عام ١٩٤١ إلى الولايات المتحدة للعمل بهوليوود . وتنتمي إلى هذه الفترة مسرحياته جاليليو ، دائرة الطباشير القوقازية ، الأم شجاعة . وفي عام ١٩٤٧ ، عاد إلى أوربا وبرلين الشرقية حيث أقام مسرح برلين . وترجمت أعمال بريشت إلى الإنجليزية في إنجلترا على يد آيره ميثيون ، وترجمت قصائده على يد جون ويليت (١٩٧٩) ، وصدر كتاب Brech on Theatre (بريشت على المسرح) عام ١٩٦٤ للناشر جون ويليت .

بيتر بورجر (Peter Bürger) : أستاذ الأدب الفرنسي والأدب المقارن بجامعة بريمن . كتب عن السريالية الفرنسية وحركة التنوير الفرنسية وهو مؤلف مجموعة من المقالات النظرية بعنوان Vermittlung - Rezeption - Funktion (١٩٨٣) وتولى تحرير سلسلة بعنوان Heute für kritische Literaturwissenschaft . وله مجموعة من المقالات نشرت بالإنجليزية تحت عنوان The Decline of Modernism (سقوط الحداثة) من ترجمة نيكولاس ووكر (١٩٩٢) .

ايان تشيمبرز (Iain Chambers ١٩٤٩-) : أستاذ بقسم الدراسات الأدبية واللغوية بالمعهد الشرقي بجامعة نابولي وهو مؤلف Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture

(الايقاعات الحضرية : موسيقى البوب والثقافة الشعبية ، لندن ، ١٩٨٥) ؛ Popular Culture, the
Border Dialogues: ؛ (الثقافة الشعبية : تجربة المدينة ، ١٩٨٦) ؛ Metropolitan Experience
(حوار الحدود : حولات في ما بعد الحديث ، ١٩٩٠) . Journeys in Postmodernity

أومبرتو ايكو (Umberto Eco ١٩٢٩-) : روائي وناقد ثقافي متميز ، تشمل أعماله A Theory of Semiotics (نظرية في السيميوطيقا ، ١٩٧٦) ؛ The Role of the Reader (دور القارئ ، ١٩٨١) ، Faith in Fakes (الإيمان بالصور الزائفة ، ١٩٨٧) وحققت رواياته أفضل المبيعات ، وهي The Name of the Rose (اسم الوردة ١٩٨٠ ، ١٩٨٣ ، ١٩٨٤) ؛ Faucault's Pendulum (بندول فوكو ، ١٩٨٩ ، ١٩٩٠) . وعمل ايكو أستاذاً للسيميوطيقا بجامعة بولونيا وأستاذاً زائراً بجامعة كولومبيا بالولايات المتحدة .

يورجن هابرماس (Jürgen Habermas ١٩٢٩-) : منظّر اجتماعي له مكانته الرفيعة . وكان دفاعه عن العقلانية ومشروع التنوير يشكل مناظرات عن المعاصرة وما بعد المعاصرة . وتم تعيينه نائباً لأدورنو بمعهد فرانكفورت للبحوث الاجتماعية عام ١٩٥٦ ، وتولى فيما بعد إدارة معهد ماكس بلانك . ويعمل حاليا أستاذاً لعلم الاجتماع والفلسفة بجامعة جوته بفرانكفورت . وأعماله المترجمة إلى الإنجليزية هي Legitimation Crisis (أزمة الشرعية ، ١٩٧٦) ؛ The Philosophical Discourse of Modernity (الخطاب الفلسفي المعاصر ، ١٩٨٨) ؛ The Structural Transformation of Public Sphere (التحول التركيبي للمناخ الشعبي ، ١٩٨٩) .

ديفيد هارفي (David Harvey ١٩٣٥-) : عمل بالتدريس بجامعة جون هوبكنز ، ويعمل أستاذا للجغرافيا بجامعة أوكسفورد منذ عام ١٩٨٧ . ومن مؤلفاته The Limits to Capital (حدود رأس المال ، أكسفورد ، ١٩٨٢) ؛ The Urban Experience (التجربة الحضرية ، أكسفورد ، ١٩٨٥) ؛ Social Justice and the City (العدالة الاجتماعية والمدينة ، أكسفورد) . وله كتاب تحت الطبع بعنوان Postmodernism and the City (مابعد الحداثة والمدينة) .

فردريك جيمسن (Frederic Jameson ١٩٣٤-) : ناقد ماركسي أمريكي أضفى تفسيره لتطورات النظرية الأوربية والثقافة المعاصرة الأوربية أهمية كبرى على دراساته الأدبية والثقافية . وتشمل مؤلفاته Marxism and Form (الماركسية والشكل ، ١٩٧١) ؛ The Prison House of Language (سجن اللغة ، ١٩٧٢) ؛ The Political Unconscious ؛ Narrative as a Social

Symbolic Act (القصص كنشاط رمزي اجتماعي : المغيَّب سياسيا ، ١٩٨١) . ومن أحدث أعماله Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic (الماركسية المتأخرة : أدورنو أم استمرار الجدل ، ١٩٩٠) ؛ Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism (ما بعد الحداثة أم المنطق الحضاري للرأسمالية المتأخرة ، ١٩٩١) ؛ ودراسة عن الفيلم بعنوان Signatures of the Visible (توقيعات المرئي ، ١٩٩١) . وعمل جيمسن بالتدريس بالعديد من الجامعات الأمريكية ويعمل حالياً أستاذاً للأدب المقارن ومديراً لقسم الدراسات العليا للأدب والنظرية بجامعة دوك . ويعد مؤسسا مشاركا لصحيفة Social Text .

جيتا كابور (Geeta Kapur) : ناقدة ومؤرخة فنية وهي باحثة أولى بمتحف ومكتبة نهرو التذكاري بنيودلهي ، وهي مؤلفة Contemporary Indian Arts (فنون الهند المعاصرة ، ١٩٧٨) . وتقوم بنشر مقالات بصحيفة Third Text وهي عضو بمجلسها الدولي .

لورا كيبنيز (Laura Kipnis ١٩٥٦-) : وهي فنانة فيديو وأستاذة مساعدة بقسم الإذاعة والتلفزيون والفيلم السينمائي بجامعة نورث وسترن . من شرائطها على الفيديو Man's Woman (امرأة الإنسان) وأنتجته بالتعاون مع القناة الرابعة بالتلفزيون ، ومن أحدث شرائطها Marx: the Video . ولها مجموعة من المقالات وسيناريوهات الفيديو بعنوان Symptoms (أعراض) تحت الطبع بجامعة مينسوتا .

جوليا كريستيفا (Julia Kristeva ١٩٤١-) : ولدت ببلغاريا واكتسبت شهرة واسعة كعالمة لغويات ضمن جماعة Tel Quel بباريس في أواخر الستينيات والسبعينيات . وتحتل دراساتها عن اللغة والذاتية والجنس من منظور التحليل النفسي لدى لاكان مكانة بارزة في الجدل النسائي المعاصر . وتعمل كريستيفا أستاذة للغويات بجامعة باريس وهي محللة نفسية وأعمالها المترجمة إلى الإنجليزية تشمل Revolution in Poetic Language (الثورة في لغة الشعر ، ١٩٨٤) ؛ Desire in Language (الرغبة في اللغة ، ١٩٨٠) ؛ Black Sun, Depression and Melancholia (الشمس السوداء . الإحباط والسوداوية ، ١٩٨٩) ؛ Strategies to Ourselves الحائز على جائزة (١٩٩١) . وقام توريل موا بنشر كتاب The Kristeva Reader (١٩٨٦) .

جورج لوكاش (Georg Lukâcs ١٨٨٥-١٩٧١) : الفيلسوف والناقد الماركسي المجري المولد المعروف بدفاعه عن الواقعية الثقافية وتحفظاته على الحداثة الأدبية . درس لوكاش بألمانيا ثم استقر فيما بعد

بفيينا (١٩١٢-١٩٢٩) حيث دون كتابه بعنوان «التاريخ والوعي الطبقي» (١٩٢٣ ، لندن ، ١٩٧١) وهو عرض رئيسي للجدلية الماركسية من منظور هيجلي . عمل لوكاش بالأكاديمية السوفيتية للعلوم بموسكو ، وتم تعيينه وزيرا للثقافة بالمجر بعد وفاة ستالين ، إلا أنه تم ترحيله مع الغزو السوفيتي ولم تقبل عضويته بالحزب الشيوعي إلا عام ١٩٦٧ . ويمكن تقصي تأثيره الكبير في أعمال مدرسة فرانكفورت ونقد لوسيان جولدمان وريموند وليامز وفردريك جيمسن . ومن أعماله أيضا «نظرية الرواية» (١٩١٦ ، لندن ١٩٧١) ؛ «الرواية التاريخية» (نشر لأول مرة عام ١٩٤٧ بلندن) ؛ «معنى الواقعية المعاصرة» (١٩٦٣) .

جان فرانسوا ليوتار (Jean François Lyotard) : وهو عضو بالجماعة الماركسية الثورية المعروفة باسم Socialisme ou Barbarie (الاشتراكية أو الهمجية) منذ خمس عشرة سنة . وفي الستينيات ، شرع في الشك في التفسير الماركسي وبدأ في أبحاثه في البديل «بعد الماركسي» في الفلسفة واللغة والفن ؛ وهو تطور نجده في كتاب له بعنوان Peregrinations (سياحات ، جامعة كولومبيا ، ١٩٨٨) . وبالإضافة إلى كتابه The Postmodern Condition (الحالة بعد الحديثة ، ١٩٨٤) ، تشمل أعماله المترجمة إلى الإنجليزية ما يلي : Just Gaming (مجرد لعب ، ١٩٨٥) ؛ The "Differend" (المتميز ، ١٩٨٨) . ويعمل ليوتار أستاذا للفلسفة بجامعة باريس وأستاذا بجامعة كاليفورنيا .

جان رادفورد (Jean Radford) وهي محاضرة في العلوم الإنسانية بمعهد هاتفيلد ومن مؤلفاتها The Dorothy Richardson (برايتون ، ١٩٩١) ؛ Norman Mailer: A Critial Study (لندن ، ١٩٧٦) . كما قامت بنشر The Progress of Romance (تطور القصة الغرامية ، لندن ، ١٩٨٦) وقدمت لثلاث روايات لماي سينكلير .

ايفون رينر (١٩٣٤-) : راقصة ومخرجة سينمائية أمريكية تعمل بالتدريس ببرنامج الدراسات المستقلة بمتحف ويتني للفن الحديث بنيويورك . وهي عضو مؤسس بمسرح جدسون للرقص . وقامت بأبحاث عن الذاتية والجنس في أفلام غير واقعية قصيرة في أواخر الستينيات . ومن أعمالها My Body's House (بيت جسدي ، ١٩٦٤) ؛ The Mind is a Muscle (الذهن عضلة ، ٦٦-١٩٦٨) ؛ ومن أفلامها Journeys from Berlin (رحلات من برلين ، ١٩٧١) ؛ Lives of Performers (حياة الممثلين ، ١٩٧٢) ؛ Kristina Talking Pictures (صور كرستينا الناطقة ، ١٩٧٦) ؛ The Man Who Envied Women (الرجل الذي حسد النساء ، ١٩٨٥) . ويضم كتاب The Films of Yvonne Rainer (أفلام ايفون رينر ، بلومنجتن ، ١٩٨٩) وجهات نظر ومقالات نقدية .

كورنل وست (Cornel West ١٩٥٣-) : أستاذ الأديان ومدير برنامج الدراسات الأفروأمريكية بجامعة برينستن . وفي عام ١٩٨٩ ، كان أستاذا زائرا بمعهد الفيلم البريطاني بلندن . ومن مؤلفاته The American Evasion of Philosophy, A Genealogy of Pragmatism (التملص الأمريكي من الفلسفة ، أصول البراجماتية ، ١٩٨٩) ؛ The Ethical Dimensions of Marxist Thought (الأبعاد الأخلاقية للفكر الماركسي ، نيويورك ، ١٩٩١) . وشارك في نشر كتاب Out There: Marginalisation and Contemporary Cultures (التهميش والثقافات المعاصرة ، كامبريدج ، ماستشوستس ، ١٩٩٠) ، وهو عضو بمجلس تحرير صحيفة Social Text .

ريموند وليامز (Raymond Williams ١٩٨٨-٢١) . ولد في باندي وتلقى تعليمه في كامبريدج حيث عمل فيما بعد محاضراً في اللغة الإنجليزية وأستاذاً للدراما (٧٤-١٩٨٣) . ولوليامز تأثير دولي كبير على حركة النقد الأدبي والدراسات الإعلامية والسياسة الثقافية اليسارية . ومن أعماله العديدة Culture and Society (الثقافة والمجتمع ، لندن ، ١٩٥٨) ؛ problems in Materialism and Cultrue (مشكلات في المادية والثقافة ، لندن ، ١٩٨٠) ؛ Resources of Hope (مصادر الأمل ، لندن ، ١٩٨٩) . وهو مؤلف ست روايات منها The People of the Black Mountain (أهالي الجبل الأسود) . وربما لا يزال أفضل تعريف به وبأعماله تلك اللقاءات الشخصية التي نشرت تحت عنوان Politics and Letters (السياسة والأدب ، لندن ، ١٩٧٩) .

لالين يايامان (Laleen Yayaman ١٩٤٧-) : مخرجة سريلانكية المولد عملت بالتدريس بمعهد باور للفنون الجميلة بجامعة سيدني بأستراليا . وقامت بإدراج فيلم A Song of Ceylon (أغنية لسيلان ، ١٩٨٥) وكتبت مقالات عن «سيلان وصدام الثقافات» و «أساطير الأنوثة في السينما السريلانكية» .

أهم المصطلحات الواردة بالكتاب

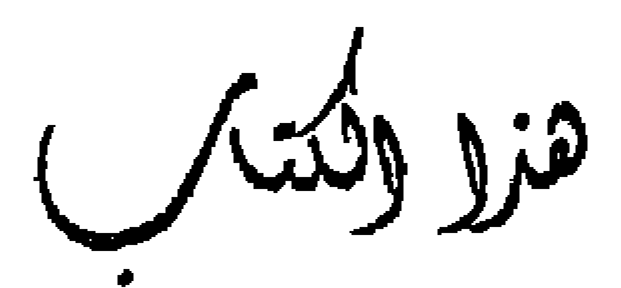
abstract	تجريدى
abstract expressionism	التعبيرية التجريدية
aesthetic	جمالى
aesthetics	علم الجمال
affinity	انتماء
alienation	الاغتراب
alliteration	جناس
anti-Hegelianism	النزعة الهيجلية المضادة
anti-narrative	السرد الروائى المضاد
antithesis	فرضية مضادة، نقيض الفرضية
appropriation	ملاءمة
art object	تحفة فنية
aura	شذى
authenticity	الأصالة
autobiography	سيرة ذاتية
avant-garde	ابداعى
class conflict	الصراع الطبقى
commodification	الترفيق
conceptual art	الفن التصورى
consciousness	الوعى
consumer society	المجتمع الاستهلاكى
consumerism	النزعة الاستهلاكية
contemporary	معاصر
criterion	معيار
critic	ناقد
critique	مقالة نقدية
Dadyism	التأنق المفرط
debate	مناظرة
deconstruction	التفكيك
deconstructionism	النزعة التفكيكية
deformation	مسخ
denaturalization	نقض التطبيع
dependency theory	نظرية التبعية
desublimation	اللا تسامى
dialectical	جدلى
diction	بيان
discourse	خطاب، حوار
eclecticism	النزعة الانتقائية
emotional current	التيار الشعورى
engagé	ملتزم
enlightenment	التنوير
essentialism	النظرية الجوهرية
ethnicity	العنصر، العرق
evolutionary	تطورى
expressionist modernism	الحداثة التعبيرية
feminism	النظرية النسائية

genital	تناسلي
genre	جنس أدبى
hedonism	النزعة العدمية
hierarchy	نظام هرمى
high modernism	الحداثة العليا
historiographic metafiction	القصص التأريخى الشارح
Holy Ghost	الروح القدس
hyperreality	ماوراء الواقعية
hypotaxis	سكون
Imagism	نزعة التصوير
innovation	تجديد
intellectual	مثقف
internationalism	النزعة الدولية
interpretation	تفسير، تأويل
intertextuality	التداخل النصى
irony	الهزل
jetztzeit	العصر الحاضر
late capitalism	الرأسمالية المتأخرة
le style retro	الأسلوب الارتجاعى
lisible	المقروء
literary canons	الثوابت الأدبية
literary criticism	النقد الأدبى
mannerism	التأنق، التكلف
mass media	الاعلام المكثف
mataphor	مجاز
melancholy	السوداوية
metahistoric	التاريخ الشارح
metalanguage	اللغة الشارحة
method	منهج
metonymy	استرسال
modern	حديث
modernism	نزعة الحداثة (التوجه الفلسفى)
modernist	حداثى
modernity	الحداثة (الزمنية بصورة عامة)
mythical	أسطورى
narrative	السرد الروائى
neo-Aristotalianism	النزعة الأرسطية الجديدة
neoconservatism	النزعة المحافظة الجديدة
new ·	جديد
nihilism	العبثية، العدَمية
objectivism	موضوعية
paleo modernism	الحداثة القديمة
paradigm	كلمة
paranoia	هوس، ذهان
parataxis	استطراد
parody	محاكاة
pastiche	المعارضة الأدبية
pedagogy	علم أصول التدريس
phallic	ذكَرى

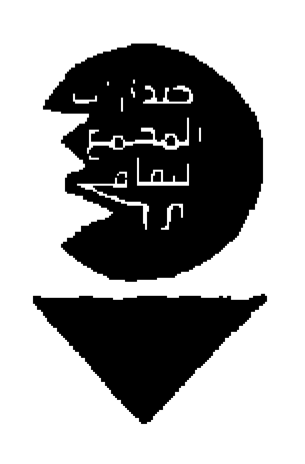
pluralism	التعددية
poetic language	لغة الشعر
poshistoricist	مابعد التاريخى
post avant-gardiste	ما بعد النزعة الطليعية
post avant-gardiste art	الفن بعد الطليعى
post modern	ما بعد الحديث
post-Impressionism	ما بعد الرمزية
post-symbolism	ما بعد الانطباعية
postfuturist writings	الكتابات بعد المستقبلية
postmodernism	ما بعد الحداثة
postmodernist	ما بعد الحداثى
postmodernity	مابعد الحديث
poststructuralism	ما بعد البنيوية
potentiality	الاحتمالية
primitivism	النزعة البدائية
problematique	اشكالية
profanation	تدنيس المقدسات
projective verse	الشعر التجريبى
racial discrimination	التمييز العنصرى
radical	راديكالى
rationality	العقلانية
referent	مشار اليه
referential	اشارى
reflections	تأملات
renaissance	نهضة
revisionism	نزعة المراجعة (التعديلية)
revisionist novel	رواية المراجعة (تعديلية)
rhetoric	بلاغة
satirical	ساخر
schizophrenia	فصام (انفصام)
scriptible	المكتوب
self consciousness	الوعى بالذات
semantics	علم الدلالة
seminotic chora	الدليل العرَضى
sexual orientation	التوجه الجنسى
sign	علامة
significance	دلالة
signified	مدلول
signifier	دالة
simulation	محاكاة
stylistic	أسلوبى
surrealism	السريالية
symptom	عرَض
syntagm	حملة
synthesis	تركيب توفيقى
text	نص
textualism	التناص
thematic purpose	الغرض الموضوعى
theory	نظرية

thesis	فرضية
tolerance	التسامح
totalization	احمال
traditionalist modernism	الحداثة السلفية
transavantgardism	ماوراء الابداعية
transcendence	تسامى
typology	دراسة الرموز
urbanization	التحول الحضرى
venunft	التنوير
verisme	مذهب الحاصلية السطحية
work of art	عمل فنى

الفهرس



يشكل مفهوما «الحداثة»و«مابعد الحداثة» أشد القضايا إلحاحا في أدب القرن العشرين وثقافته ، ويثيران جدلا واسعا في الدوائر الثقافية والفكرية المعاصرة . وفي هذا الكتاب، يقدم الباحث بيتر بروكر بعض وجهات النظر التي كان لها أكبر الأثر على هذين المفهومين ، عبر مقالات مختارة ومناظرات لبعض أهم المفكرين ونقاد الادب مثل أودورنو ، لوكاش ، بريشت ، هابر ماس،أمبيرتو ايكو، جوليا كريستيفا . . وغيرهم .



المجمع الثقافي

Cultural Foundation

ص . ب . ٢٣٨٠ ـ ابوظبي ـ الامارات العربية المتحدة ـ هاتف : ٢١٥٣٠٠

P.O. BOX : 2380 - ABU DHABI - U . A . E . - TEL. 215300 - CULTURAL FOUNDATION